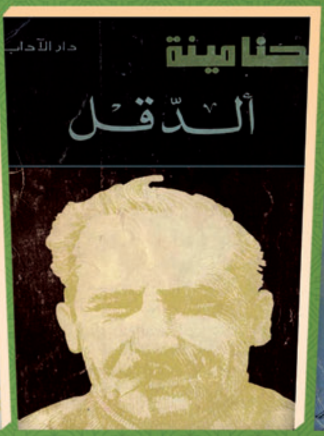
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

جماليات المكان

في ثلاثية حنا مينه

(حكاية بحّار - الدّقل - المرفأ البعيد)



مهدي عبيدي

دراسات في الأدب العربي ١٢

الهيئة العامة السورية للكتاب

جماليات المكان

في ثلاثية حنا مينه

تصميم الغلاف

خالد يزبك

الهيئة العامة السورية للكتاب

مهدي عبيدي

جماليات المكان
في ثلاثية حنا مينه

(حكاية بحار - الدقل - المرفأ البعيد)

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١١م

جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه : حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد / مهدي عبيدي .- دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١م .- ٣٠٤ ص ؛ ٢٤ سم.

(دراسات في الأدب العربي ؛ ١٢)

١- ٨١٣,٠٠٩٥٦١ ع ب ي ج ٢- العنوان
٣- عبيدي ٤- السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات في الأدب العربي

«١٢»

دمشق ٤ - ٦ - ٢٠١١

جميل جداً أن يقوم الصديق الإيراني الأستاذ مهدي عبيدي باتقان اللغة العربية الفصحى بشكل يدعو الى الإعجاب، وأن ينال عن جدارة درجة الماجستير بهذه اللغة!

ان صداقة العرب والإيرانيين ذات تاريخ بعيد وقديم، ومن هذه الصداقة محبة اللغة العربية الفصحى، وان تكون هذه اللغة دافعاً طيباً للصديق مهدي كي ينال الدرجة العلمية بامتياز، وأن يتقن اللغة العربية كتابة وكلاماً فصيحاً ودارجاً، حتى إنه تفوق على بعض الدارسين العرب تفوقاً رائعاً!

وليس مصادفة أن يختار حكاية بحارة والدقل والمرفأ البعيد، موضوعاً لهذا العمل الممتاز، فالمعروف عني، أنا حنا مينه، إنني أديب البحر، وان هذا الشرف الذي اشتهرت به، قد جعل منه إنقية مكتوبة ومحكية، بشكل يصعب على بعض الكتاب العرب المشهورين!

تحياتي وشكري وصداقتي طول ادراك ان البحر حياتي، وان هذه الحياة ستكون لها الخلود عن طريق تدوينها باللغة الايرانية مستقبلاً

كل الشكر والمودة

حنا مينه

تقديم

جميلٌ جداً أن يقوم الصديق الإيراني الأستاذ مهدي عبيدي بإتقان اللغة العربية الفصحى بشكل يدعو إلى الإعجاب، وأن ينال عن جدارة درجة الماجستير بهذه اللغة !

إن صداقة العرب والإيرانيين ذات تاريخ بعيد وقديم، ومن هذه الصداقة محبة اللغة العربية الفصحى، وأن تكون هذه اللغة دافعاً طيباً للصديق مهدي بنيل الدرجة العلمية بامتياز، وأن يتقن اللغة العربية كتابة وكلاماً فصيحاً ودارجاً، حتى إنّه يتفوّق على بعض الدارسين العرب تفوقاً رائعاً !

وليس مصادفة أن يختار حكاية بحّار، والدقل، والمرفأ البعيد، موضوعاً لهذا العمل الممتاز، فالمعروف عني، أنا حنا مينه، إنني أديب البحر وأن هذا الشرف الذي اشتهرت به، قد جعل منه رائعة مكتوبة ومحكية، بشكل يصعب على بعض الكتّاب العرب المشهورين.

تحياتي وشكري وصداقتي لمن أدرك أن البحر حياتي، وأن هذه الحياة سيكون لها الخلود عن طريق تدوينها باللغة الإيرانية مستقبلاً.

كل الشكر والمودة .

دمشق ٢٠١١/٦/٤م

حنا مينه

m

يرجع اختياري موضوع المكان في ثلاثية البحر(حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد) للروائي حنا مينه، إلى اهتمامي الخاص بالكاتب، بصفته روائياً متميزاً. وهو من الروّاد الذين كتبوا رواياتهم عن البحر، ومن خلال موضوعه البحر، استطاع أن يعبّر عن هموم أمته وشعبه. ونظراً لأنّ المكان يشكّل عنصراً بارزاً في رواياته، فقد قمت باختياره موضوعاً لدراستي. وعلى الرغم من كثرة الدراسات حول أعمال حنا مينه الروائية لم تحظ بدراسة مستقلة عن المكان.

السبب الثاني لاختياري عنصر المكان، رؤيتي له كأحد العناصر الضرورية والمهمة في البناء الروائي، سواء أكان هذا البناء الروائي ناقلاً الواقع المعيش أم آتياً عبر المتخيل الذهني للروائي نفسه، وهذا يتطلب وعياً متنامياً من الكاتب تجاه المجتمع المراد الكتابة عنه، ويستوعب الكاتب نفسه العلاقات الاجتماعية والثقافية والسياسية المتبادلة بين الإنسان ومجتمعه وارتباط هذه العلاقات بمكوّن المكان.

ومع أنّ المكان كان مهمّشاً طيلة العصور الزمانية السابقة، وبعيداً عن الدراسة النقدية والتحليل الأدبي، انصبّ جُلّ الاهتمام على دراسة العمل السردي وعلى الراوي والبطل والشخصيات فضلاً عن الزمن، فإنّ الاهتمام بمكوّن المكان بدأ يأخذ دوره كمكوّن أساسي في بعض الدراسات الحديثة

مؤخراً سواء أكان ذلك في الغرب، مثل: كتاب غاستون باشلار «جماليات المكان» أم عند العرب، مثل: كتاب ياسين النصير «إشكالية المكان في النص الأدبي».

إنَّ المكان يتفاعل مع الشخصيات داخل العمل الروائي، ويسعى إلى تكوينها فكرياً ونفسياً ووجدانياً، ويؤثر في انتقالها من حال إلى حال. كما أنه يسهم في خلق المعنى داخل الرواية. كما أنّ الروائي المبدع يستطيع أن يحوّل المكان إلى أداة تعبيرية عن موقف الأبطال من العالم الخارجي.

فالمكان بما له من صلة وثيقة بالفن الروائي، جعلني أختاره موضوعاً للدراسة، حيث لا يُقَدَّم أي عمل فني من دونه.

وقد واجهتني بعض الصعوبات في هذه الدراسة، وأهمّها كثرة الأمكنة والشخصيات وتنوعها وتعددها، رغم أنّ البحر كان المكان الأساسي في الثلاثية. وإنَّ كثرة الأمكنة وتنوعها وتعددها وتداخلها مع الشخصيات فرض على دراستي تفصيلاً دقيقاً وموسَّعاً.

وبما أنّ المنهج هو مفتاح الدراسة وأداتها التي تحاول استنطاق نصوص الدراسة، فإنني لم أقيّد نفسي في هذه الدراسة بمنهج معين، بل اعتمدت على مناهج عدّة، وأهمّها المنهج البنيوي، وأخذت منه ما يفيدني في دراسة النصوص، ذلك أنَّ هذا المنهج يساعد على التعمّق في النص وفهمه ويسهم في الوصول إلى الأهداف المرجوّة من البحث، وجوهره يتمثّل في السؤال عن العلاقات الوظيفية وأنساقها في الرواية، وهو نموذج متحرك قابل للتعديل والإضافة ولا يعتمد الثبات والسكونية، كما أنّه يشمل بناء وتحليل كل عنصر من عناصر العمل الأدبي، وإعادة تركيب عناصر هذا العمل لتحديد بناء النص. هنا يمكن القول إنَّ المنهج البنيوي تشخيصيٌّ تفريعي في آنٍ واحد. جوهره مبني من اللغة، واللغة شكل التعبير عن البناء الروائي، وبالتالي يكون المنهج البنيوي شكلياً

أيضاً. من خلال اعتمادي على هذا المنهج، درست العلاقات المكانية وفضاء هذه العلاقات ضمن المكان، والتحوّل الجوهري في الزمن، وعلاقة اللغة في المكان، والثنائيات الضدية والعلاقات الثنائية.

تَعُدّ هذه الدراسة النص وحدة متماسكة شكلاً ومضموناً من خلال التركيب اللغوي والدلالة التي يرمي إليها الكاتب مع الاهتمام بالثنائية المكانية التي تبرز نوع المكان، ودلالته، ووظيفته، وربط هذه الثنائية بالبعد الاجتماعي من جهة، وثقافة الكاتب الذي يطمح إلى كشف هذا البعد من جهة أخرى. وأحاول بهذا المنهج دراسة نص المكان، والانطلاق من المستوى اللغوي المعجمي إلى المستوى الدلالي الذي تكشفه المفردات اللغوية من خلال معانيها المعجمية، محترمة جميع السلطات الموجودة في النص الروائي: سلطة المؤلف وأفكاره، وسلطة الموروث الاجتماعي والثقافي والسياسي، وسلطة النص، وسأعتمد في الدراسة على:

أ - الثنائيات الضدية المكانية وما تحمله من دلالة مرجعية، دون إغفال الصورة الذهنية المتخيلة عند الكاتب تجاه المكان.

ب - معرفة ظاهر النص المتمثل في حضور الواقع المعيش وباطن النص المتمثل في لغته ومستويات الدلالة التي تُبرز مكوّن المكان، عبر الوصف، وتغير الأحداث وتطورها.

ج - البحث في دلالة المكان المدروس، بالاعتماد على الدال الذي تشكّله الألفاظ داخل النص، والمدلول الذي تشكّله الصورة الذهنية التي يقدمها الكاتب تبعاً لرؤيته الواقع من جهة، والمكان من جهة أخرى. فالعلاقة بين الدارس والنص المدروس ستكشف الاتفاق أو الاختلاف في الفهم والاستنتاج. وبالوقوف على لغة الرواية تعرف طبيعة اللغة التي عبّر الكاتب بها عن شخصياته.

إنّ الهدف من دراسة المكان يكمن عندي في النقاط الآتية:

أ - محاولة معرفة دور المكان والغاية الفنية له من خلال الكشف عن المدلولات التي تشكّله.

ب - معرفة أنواع الأمكنة، وطريقة حضورها في الفن الروائي، فقد يكون حضورها نتيجة جمال فني، وقد يأتي بقصد الإسهام الفعّال في نمو الحدث.

ج - تعرّف جوانب الإبداع الروائي عن قرب، وطرائق تناوله للمكان. وعلاقة المكان بالشخصية، وعلاقته بالزمن والحدث واللغة، ودور هذه الأمكنة في نمو أحداث الرواية.

وقد اعتمدت في دراسة هذه الأبعاد مخططاً، رأيته مناسباً لدراسة المكان في ثلاثية البحر، فهو منطلق لكشف الارتباط بين الفن الروائي وما يعتمد عليه الواقع المعيش.

من هنا فقد اشتمل المخطط مدخلاً عاماً يعدُّ مقدمةً للبحث، وبابين، يحتوي كل باب منهما أربعة فصول، واتبعت ذلك بخاتمة، ثم دوّنت قائمة المصادر والمراجع، وفهرست الدراسة فهرسة تحليلية تبرز هيكليتها وتبويبها.

في المدخل العام، درست الكتابة الروائية عند حنا مينه، وعرّفت بثلاثية البحر، ودرست كيفية الانتقال من المكان عموماً إلى المكان الروائي، حيث حدّدت مفهوم المكان لغةً واصطلاحاً، ثم حدّدته فلسفياً، واجتماعياً، وفنياً. وأخيراً بيّنت أهمية المكان في الرواية. وكان الهدف من عرض هذه المفاهيم معرفة المفهوم الذي حاولت الرواية أن تسير وفقه.

ثم انتقلت إلى الدراسة والتحليل في الباب الأول، حيث درست مستويات الأمكنة، وقسمته إلى أربعة فصول، تناولت في الفصل الأول دراسة المكان

المغلق عموماً، واعتمدت في تقسيمه، إلى مكان مغلق اختياري، حيث درست فيه البيت، والقصر، والمقهى. ومكان مغلق إجباري، حيث درست فيه السجن دراسة مفصلة، وأنواع السجناء وحالاتهم ونفسياتهم، والسجّان والدركي والشرطي، وآليات تعاملهم مع السجين.

أمّا في الفصل الثاني فاستعرضت المكان المفتوح عموماً، ثم درست فيه المدينة والاغتراب فيها، والحي الشعبي ومحبته، والبحر والنهر والمغامرة فيهما، والسفينة، كأمكنة مفتوحة.

وفي الفصل الثالث تناولت أمكنة الانتقال عموماً، درست من خلالها الباخرة في البحر، والمركب في النهر، والشوارع والأزقة في المدن والأحياء الشعبية. مستعرضاً العلاقة الجدلية في الرواية ما بين هذه الأمكنة وفضاءاتها، وعلاقاتها وتأثيراتها بالأشخاص التي تتحرك ضمنها وتحرّك الأحداث.

وفي ختام الباب الأول من (الفصل الرابع)، أصل بعد توضيح مفهوم المكان، إلى الثنائيات الضدية للمكان، التي تلامس المكان وأنواعه. فهناك البيت كمكان ألفة ومحبة ومغلق اختياري، والسجن كمكان يعدُّ مصدراً للكره والخوف ومغلق إجباري. ثم المدينة والحي الشعبي، كمكانين مفتوحين. المدينة كمكان للقسوة والتهميش، والحي الشعبي كمكان للحب والألفة والحياة. فالمدينة أخذت رمزاً سلبياً والحي أخذ رمزاً إيجابياً. ودرست التقابلات الثنائية بين البحر والصحراء، كمكانين مفتوحين، هائلي الاتساع، كلاهما يحمل المجهول في طياته ويحمل الكفاح والصراع، والموت والحياة، وكلاهما يحمل المغامرة إلى أقصى حدودها. ثم درست السماء (الأعلى)، وقاع البحر (الأسفل)، الأولى بدلالتها على السمو، والثاني بدلالته على انكسار الرؤية. وأخيراً درست البحر والنهر كمكانين غامضين يحملان المخاطرة والحياة والتجدد والشباب، يحملان ثنائية الحياة والموت.

درست في الباب الثاني المكان وعلاقاته النصية، حيث قسّمته إلى أربعة فصول، تناولت في الفصل الأول علاقة المكان بالشخصية والتأثيرات الجسدية والنفسية للمكان، وفي الفصل الثاني بيّنت علاقة المكان بالحدث، مع دراسة مفصلة للحدث في بدايته ووسطه ونهايته، ووضّحت كيف تتم صناعة الحدث، والعلاقة الجدلية ما بين المكان والحدث. في الفصل الثالث قمت بدراسة بيّنت فيها علاقة المكان بالزمن في الثلاثية، حيث درست النسق الزمني في ثلاثية البحر من استذكار، واستشراف، وتسريع للسرد، وحذف وإسقاط ووصف.

في نهاية الدراسة للباب الثاني من (الفصل الرابع)، تحدثت عن علاقة المكان باللغة الروائية، ورموز هذه اللغة ودلالاتها، مبيّناً المكان واللغة المحكية، ولغة المهنة في الرواية وعلاقة المكان ولغته بالصورة الفنية، ودرست آليات استخدام الكاتب للّغة الأسطورية واللغة الشعرية الروائية، والتناص ما بين الأسطورة والأحداث عند الكاتب، وأخيراً درست لغة الافتتاحيات والمقدمات والخواتيم التي اعتمدها الكاتب لثلاثيته.

أنهيت دراستي بخاتمة للبحث، مع تبيان دقيق للمصادر والمراجع العربية والمترجمة، والمعاجم، والأطروحات، والدوريات التي اعتمدت عليها في البحث. وأخيراً وضعت فهرساً تحليلياً شاملاً للبحث.

تؤدي دراستي للمكان وعلاقته بالشخصية والحدث والزمن واللغة إلى عرض المفاهيم ومعرفة هذه المفاهيم التي تسير عليها الرواية. وإنّ كلّاً من هذه المكوّنات له علاقة وثيقة بمكوّن المكان، بل من الصعب الفصل بينها إلّا بغرض الدراسة، فالشخصية مثلاً لا يبرّر وجودها إلّا الحدث الذي تقوم به أو بجزء منه، ولابدَّ من بقائها في مكان وزمان معينين، وهكذا بقية المكوّنات، لذلك يساعد التعرض لهذه المكوّنات في فهم المكان ونوعيته ووظيفته ودلالته المرجعية والتحولات الموجودة والتي تجري فيه وتبيان الصراعات المجتمعية بدقة بين الطبقات من خلاله.

مدخل عـام

أولاً - الكتابة الروائية عند حنا مينه:

يُعَدُّ الرّوائي حنا مينه كاتباً متميزاً في مجال الرواية، ورواياته متنوعة. فقد صدر له حتى الآن ما يقارب ستة والأربعين رواية، بدءاً من روايته الأولى «المصابيح الزرق»، إلى «الشراع والعاصفة»، و«الياطر»، و«ثلاثية حكاية بحار»، وحتى«الذئب الأسود»... وغيرها.

و«في معظم رواياته كان البحر دائماً مصدر إلهامه، حتى إنَّ معظم أعماله مبللة بمياه موجه الصاخب»[1]. وتتميز روايات حنا مينه بتنوعها الشديد واتساع آفاقها وموضوعاتها ورحابة دلالاتها. فهي روايات البطولة والصراع والنضال، ضد الاستعمار، والبورجوازية، وضد الظّلم بأشكاله كافةً. وهي روايات للدفاع عن الفقراء والمسحوقين ومهضومي الحقوق.

جسَّد حنا مينه في رواياته المرأة المظلومة وكان معها قلباً وقالباً، وكان معها في روحه، وكان ينصرها، ويبرّئها من كلّ التهم الموجهة إليها، هذه التهم التي لوّثها بها هذا المجتمع المتخلف المقهور المسحوق. هذه المرأة التي لم تستكن للاضطهاد وتخطت شروطها القاسية كلها...

(١) حنا مينه: الرواية والروائي، دمشق: دار البعث، وزارة الثقافة، مختارات (٦)، ط١، ٢٠٠٤، ص٢١.

كما جسدت الشخصيات الروائية وأبطالها في روايات حنا مينه الرجولة والقيم الكبيرة، وتمسَّكت بأشرعتها الكبيرة، وهي الصدق والكرامة والشجاعة والمحبة والدفاع والتضحية في سبيل الآخرين، وفي سبيل الوطن، وكرهت الكذب، والنفاق، والخيانة. إضافة إلى ذلك صوَّر حنا مينه في رواياته الفقر والبؤس والحرمان تصويراً دقيقاً. و«ربط بين الواقع والحلم ليخرج من الظّلمة إلى الضوء ومن الحزن إلى الفرح الإنساني العميق بما يرسمه من خط المواجهة والتصدي ورفض الواقع»[١].

وجسَّد حنا مينه في رواياته البحر وغنّاه، وصَوَّر أبطاله والبحّارة، وصورَّ صمودهم وتحديهم للبحر وأنوائه وعواصفه وجبروته، صورَّ كيف كان البحر يهزمهم مرَّة وينتصرون عليه مرات.

«لقد غطى حنا مينه في رواياته شطراً مهماً من تاريخ سورية القريب. وشخصيات رواياته الواقعية رسم كيف تمرّد الفلاحون على بعض الإقطاعيين»[٢]. كما استعرض برواياته سلخ اللواء من قبل تركيا، واستعرض مرحلة الاحتلال الفرنسي لسورية.

اهتم حنا مينه بالأبطال الرئيسيين والثانويين، وأسْطرَ (جعله أسطورياً) البطل في كل رواياته تقريباً. أبطاله يستمدون من الضعف قوة، يتعلقون بالحياة، يصارعون من أجل البقاء، رغم خذلان الحياة لهم إلاّ أنهم يؤمنون بقدسيتها .

«تميز أدب حنا مينه بالواقعية من جهة، والتزام قضايا الطبقات الفقيرة المستغلَّة والبائسة في آن معاً، وضمن هذه الرؤية صوّر كل الصراعات والتغيرات الاجتماعية. واستخدم أساليب الرمزية /الرومانطيقية/، فضلاً عن

---

(١) سهيل إدريس: حنا مينه والرواية، مجلة الطريق، بيروت: ع (٦)، ١٩٩٦، ص١٠٦.

(٢) محمد الباردي: حنا مينه روائي الكفاح والفرح، بيـروت: دار الآداب، ط١، ١٩٩٣، ص٣٧.

بعض التقنيات الحديثة الشائعة في السرد الروائي، وسعى إلى التجديد، تجديد واقعيته، بحيث لا يفترق عن هذه الواقعية»[١]. وامتلك رؤية معمارية شديدة التماسك البنائي، ونزعة إنسانية عامة تؤطّر أحداثه وأبطاله وأهدافه. وعند استخدام حنا للبطل كشخصية رئيسة يجعلها بسيطة وسهلة وواضحة لا تعقِّد القارئ، بل يتعرف عليها ببساطة، ثم يستخدم الرمز والأسطورة والتكثيف لينتقل من اللا واقعي إلى الواقعي.

ومن هنا استطاع حنا مينه من خلال المذهب الواقعي أن يرسم نهجه الخاص في الرواية ويمتلك أسلوباً جذاباً ورشيقاً ومتميزاً، ويبني عالماً روائياً متماسكاً يمجّد فيه الإنسان وبطولته وصراعه وكفاحه من أجل الحرية والحياة.

وقدّمت رواياته بطلاً لا يزال يعيش إشكاليته الاجتماعية ولا يجد التصالح النهائي. ومجتمعاً زاخراً بالتناقضات الاجتماعية من خلال التفاعل القائم بين الإبداع والواقع. و«عموماً أسهم حنا مينه في تحوير أفق نظر قارئ الرواية العربية إلى ثلاثة مستويات:

* أهمية الحدث الخارجي عندما منح النموذجي معنى الخارق والعجائبي.

* إنتاج بطل ملحمي قادر على تشخيص الوعي الاجتماعي.

* تمكين إشكالية المجتمع العربي الحديث من دلالتها السياسية الحقيقية»[٢].

إن الحكاية في روايات حنا مينه "تامة العناصر، وهي حكاية بسيطة غير معقدة"[٣]، فيها بطل روائي تنسج حوله حكاية كبرى تمثل طبقة سردية واحدة تنسجم وفق قانونها الداخلي، ثم إنّ هذه الحكاية يحيل بعضها على

---

(١) رفيف رضا صيداوي: الواقعية والأسطورة - حدود التداخل بين الواقع والأسطورة في روايتي حنا مينه، مجلة الطريق، بيروت: ع (٦)، ١٩٩٦، ص١٥١.

(٢) حنا مينه روائي الكفاح والفرح، مرجع مذكور، ص٢٧٩.

(٣) المرجع السابق، ص٨٨.

بعض، وبذلك تتحول إلى أشبه بالحكايات النمطية نظراً للتشابه القائم بين الوظائف السردية في حد ذاتها، والحبكة في رواياته تتم وفق ثلاثة مستويات رئيسة هي: تتابع الأفعال وتقوم على التوتر الداخلي فينتج أفعالاً جديدة وتبرز شخصيات جديدة تؤثر في مجرى الأحداث، وكل حبكة عنده تبدأ من نقطة معينة لكي تصل في آخر المطاف إلى نقطة أخيرة. و«الأفعال في روايات حنا مينه هي أفعال نموذجية لا تنزل إلى مستوى الفعل اليومي والعادي، ولا ترتقي إلى مستوى الفعل الغريب والعجائبي، فالسارد ينتقي أفعاله من واقع الحياة الاجتماعية وهذه الأفعال تشخّص الواقع من خلال الأفعال البطولية»(١). والبطل الروائي عند حنا مينه يحمل نموذجين «البطل الإيجابي»(٢) و«البطل الإشكالي»(٣).

البطل الإيجابي عنده ضرورة تاريخية، اجتماعية روائية، وهو بطل مرحلة، يسعى لتحقيق طموحات شعب يقاوم خطراً أجنبياً تركياً أو فرنسياً أو إسرائيلياً. وهذا البطل يخرج حاملاً وعياً اجتماعياً كبيراً، هذا الوعي اكتسبه من خلال كفاحه ونضاله وصراعه ضد الاستعمار، ومن خلال التحامه بأبناء طبقته ووقوفه معها ضد الإقطاع. لكنه أخيراً وفي لحظة تاريخية معينة عند خروج الاستعمار (أي الخطر الخارجي) وغيابه، يجد نفسه يعيش تناقضاً داخلياً كبيراً، وصراعاً آخر مع السلطة التي لا تمثّل سوى المستعمر، التي تكون أداته، والتي لم تحقق شيئاً على الصعيد الاجتماعي للطبقة الفقيرة. وهذا البطل لا يملك إلاّ القيمة الأخلاقية التي تميزه، وتصل المغامرة عنده إلى حدود التهور والتضحية بنفسه في سبيل الآخرين. وإنّ أفعالهم البطولية والبطولة عندهم ليست فعلاً مجانياً، بل يرتقي إلى دلالة اجتماعية ويصبح فعلَ

(١) المرجع السابق، ص٩١.

(٢) المرجع السابق، ص٩٤.

(٣) المرجع السابق، ص١٠١.

التزامٍ. والبطل هو رجل شعبي يحمل وعي الضعفاء والمظلومين. والبطل يحب الحياة حتى آخر لحظة. والبطل الإشكالي دائماً يجد نفسه وحيداً في مواجهة عالمه وهناك فرق بين البطل الإيجابي والبطل الإشكالي في روايات حنا مينه، وهو أنَّ البطل الإيجابي يتجاوز كل المصاعب والتَّحديات، ويسعى للانسجام مع محيطه الاجتماعي، ويقف إلى جانب الطبقة الشعبية، بينما يجد البطل الإشكالي نفسه غير قادر على تجاوز المصاعب رغم أنه يسعى لتجاوزها.

حقق حنا مينه برواياته شروط الواقعية من خلال: تحليل الواقع ونقده بوضوح، والفهم الجماعي للظّواهر الاجتماعية، وتأكيده على انهيار مظاهر الفساد والفقر، وبالتالي ثقته بالمستقبل وذلك من خلال النضال الاجتماعي والتضحية والتجربة.

رواياته غزيرة الدلالات والمضامين، بشخصياتها، وأبطالها، بنسائها، وأطفالها، فرواية «الشراع والعاصفة» مثلاً، تعدُّ رواية البحّارة والبحر بامتياز، هي قصة رجال البحر الذين يعملون لينتصروا على عواصف الطبيعة القاسية، هي قصة العاصفة الاستعمارية التي تكافح البلاد ضدها[١] وبطل الرواية (الطروسي) هو رمز الرجولة والصمود أمام العواصف، رمز العاشق، رمز النضال ضد الفرنسيين. إذاً هي «حكاية بطل وحكاية وطن أثناء الحرب العالمية الثانية»[٢]، حكاية بطل بحار ينتظر عودته إلى البحر، وحكاية وطن ينتظر حريته. أما رواية «الشمس في يوم غائم»، فقد جسدت الطرح الاجتماعي لصراع بين جيل يمثله الأب وجيل متقدم يمثله الابن، «والرمز الأكبر في الرواية الشمس والغيم، أي الثورة ومعيقاتها»[٣] وقد تجسدت قيمتها

---

(١) حنا مينه والرواية، مرجع مذكور، ص١٠٣.

(٢) حنا مينه روائي الكفاح والفرح، مرجع مذكور، ص٥٣.

(٣) حنا مينه والرواية، مرجع مذكور، ص١٠٣.

الفنية في بناء الحلم والرمز والأسطورة وروعة التحليل النفسي والأسلوب المتوتر الحي الشديد الإيحاء والشفافية. «هي رواية الكشف والاكتشاف»[١] و«بطلها إشكالي»[٢]. ورواية «بقايا صور»، «رواية المعاناة، رواية الفقر»[٣] الذي عاناه حنامينه نفسه.

في رواية بقايا صور سنظل نتذكر شخصية «زنوبة» التي تتكشف عن نبل إنساني جارف في أعماقها وروحها. رواية بيَّنت حياة الريف وبؤسه وفقره وتخلّفه «وجسَّدت انهيار حلم الحياة وتصوير البشاعة بإدانة وعنف، ورصد معاني الرفض لدى الإنسان والصمود والكبرياء»[٤].

في هذه الرواية قدَّم حنا مينه "إنساناً تاريخياً، يعكس صفات عصره من بؤس، وما يختلج في أعماقه من أحاسيس الخوف والاندحار"[٥].

ورواية «حمامة زرقاء في السحب»، «تناولت موضوع الأبوة المفجوعة بفقدان ابنته، وهي رواية شديدة الغنى بالعواطف الإنسانية، نابضة باللوعة والفجيعة»[٦].

و«مأساة ديمتريو»، تجربة حب جميلة، قتلها مجتمع لا يعرف إلاّ المادة، مجتمع قامع وذكوري، وفي نهايتها طرح لمأساة المادة والروح من منظور ماركسي، وفيها إدانة للبورجوازية التي لم يقبض عليها التأميم.

---

(١) محمد كامل الخطيب، وعبد الرزاق عيد:عالم حنا الروائي، بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٧٩، ص ٥٩.

(٢) حنا مينه روائي الكفاح والفرح، المرجع السابق، ص٦٢.

(٣) حنا مينه والرواية، المرجع السابق، ص١٠٤.

(٤) حنا مينه روائي الكفاح والفرح، المرجع السابق، ص٤٠.

(٥) عالم حنا الروائي، المرجع السابق، ص١٢٩.

(٦) حنا مينه والرواية، المرجع السابق، ص١٠٥.

أمّا رواية «نهاية رجل شجاع»، فقد صورت شخصية بطلها "مفيد الوحش"، كبطل فردي، يناضل من أجل الحياة والحرية، وهو بطل موجود في حياتنا بقوة، بطل محبوب من مجتمعه، بطل شعبي، محبوب من قبل شعبه، يتعلق به ويحمل أوجاعه وأحماله، ويذهب معه بملء الحرية واللهفة في مغامراته، ما هو محسوب منها وما هو غير محسوب...إلخ. وكما قلنا سابقاً إنَّ دلالات رواياته غزيرة ورواياته متعددة ومتنوعة، ونكتفي بالأمثلة التي ذكرناها على بعض رواياته بصورة مبسطة، التي تبين إبداعات الروائي حنا مينه وتصوراته تجاه الأدب والفن والحياة.

ثانياً - التعريف بثلاثية البحر:

أنجز (حنا مينه) ثلاثية البحر«حكاية بحار - الدقل - المرفأ البعيد» ما بين (١٩٨١-١٩٨٣) وسعى من خلالها إلى رسم ملامح المجتمع السوري منذ منتصف الثلاثينات إلى بداية السبعينات.

وتعدُّ ثلاثية البحر، «رواية أحداث تقوم على تتابع حكايتين في الزمن هما حكاية الأب صالح حزوم وحكاية الابن سعيد حزوم»(١). الأب صالح حزوم الذي يعني رمزاً لماضٍ مجيد نتمنى عودته، وسعيد حزوم الابن الذي حاول أن يقلّد والده وكان رمزاً للصمود الشعبي، انتهت سيرته بالجنون والهروب إلى عالم غير معروف، الهروب للبحث عن الوطن والأب والتاريخ. وكاترين الحلوة التي هي رمز القضية والتي تجاذبتها ثلاث قوى: الشعب، والبورجوازية التي تخلت عن الحركة الوطنية، والقوى الأجنبية، البورجوازية الوطنية التي وصلت إلى السلطة وفشلت في حل المشاكل الاجتماعية.

وقد تطرّق السارد لموضوع النضال الوطني ضد الفرنسيين من خلال ذكريات أبطاله، إلاّ أنّه لم يهتم بقضية التغيير الاجتماعي بعد التحرر من

---

(١) حنا مينه روائي الكفاح والفرح، مرجع مذكور، ص٧٥.

الانتداب الفرنسي. وتلاشت آمال البطل وإيمانه بالتغيير والقضاء على الاستغلال، وعجز عن تحويل الحلم الثوري الرومانسي إلى وعي ثوري علمي، وبالتالي تحوّل من بطل إيجابي إلى بطل إشكالي. وقد اتكأ حنا مينه على البحر وبيئته لرسم أبطال الثلاثية وأشخاصها رسماً دقيقاً. هذا البطل الفردي والذي عدّه ضرورة ملحة وهو يحمل وعي الجماهير الشعبية، هذه الجماهير التي لا تمثل عند حنا مينه إلاّ كتلة سلبية لا تتحرك إلّا بفضل البطل.

تقوم الوظائف السردية في حكاية بحّار حول «البطل سعيد حزوم، الذي سرد وقائع أحداث حياته الشخصية وحياة أبيه ووطنه»[١]. يمثِّل الأب في الرواية البطل الغائب أو الحاضر بغيابه، وهو الذي ناضل ضد الأتراك والفرنسيين ودخل السجن. وترك لابنه سعيد ميراثاً بطولياً عليه أن يحافظ عليه.

وتقوم الوظائف السردية في رواية الدقل على «تتبع مسيرة سعيد حزوم بعد غياب والده. واكتشاف سعيد حزوم لذاته»[٢] وهو يمارس شعور البطل، ومواجهة أنواء البحر وتحديه لعواصفه، ومواجهته وتحديه للسلطات الفرنسية.

ونجد أنَّ الحدث الروائي كان في خدمة البطل الإيجابي النموذجي، وكان هذا البطل الفرد، بمثابة قطب تدور حوله كل شخصيات العمل الروائي. وكان يحمل مقدرات خارقة وهو بطل وطني يخوض المعارك ضد الإقطاع وضد الفرنسيين، ويقف إلى جانب الفئات المستغلَّة الفقيرة، ويعبِّر في وعيه الاجتماعي عن مصالحها. في نهاية الرواية حاول سعيد حزوم الاقتراب من كاترين الحلوة، لكن عبثاً...!!.

وأخيراً تأتي رواية المرفأ البعيد، حيث تقوم الوظائف السردية في هذه الرواية حول محورين أساسيين: بقية حكاية سعيد حزوم مع كاترين الحلوة،

---

(١) حنا مينه روائي الكفاح والفرح، مرجع مذكور، ص٧٥.

(٢) المرجع السابق، ص٧٧.

وأبيه الذي لم يعثر عليه، وانتهاء سيرته بالهرب من جديد بحثاً عن الأب والعشيقة. لكنه في هذه المرحلة يعي جيداً التناقضات الاجتماعية ولاسيَّما بعد أن تعرَّف على مناضل سياسي هو قاسم العبد.

أطَّرت الرواية أحداثاً تاريخية، اجتماعية وسياسية منها:

«أحداث سنة ١٩٣٩ وسلخ لواء إسكندرونة عن وطنه الأم سورية، بتواطؤ فرنسة وتركيا، والأزمة الاقتصادية العالمية، وأثرها في الحركة العمالية، والقوى السياسية في القطر العربي السوري، والحرب العالمية الثانية وموقف الشعب السوري إزاء القوى العالمية المتصارعة والصراعات السياسية من أجل الوصول إلى السلطة... وغيرها»[١].

فالثلاثية تنهل من تاريخ سورية، وهي زاخرة بالأحداث والوقائع. الحكاية قائمة في الثلاثية وتعرض وظائف سردية متنوعة ومتعددة. حيث نجد فيها كيف وصل سعيد حزوم إلى الشيخوخة، وكيف بحث عن أبيه، وكيف رحل من جديد بحثاً عن الأب والعشيقة من جديد. والحكاية في ثلاثية البحر، حكاية غير معقدة مستوفيةً عناصرها كاملةً، فيها البطل الروائي الفردي الذي تُنسج حوله حكاية كبرى تمثل طبقة سردية واحدة. وهذه الحكاية نمطية، بالتالي لها حبكتها، هذه التي تنتج عن أفعال وأحداث متتابعة وتوتر داخلي لهذه الأحداث والأفعال، التي تبدأ من نقطة معينة وتنتهي إلى نقطة أخيرة. فالحبكة في الرواية كانت بمنزلة الخيط الذي يربط الشخصيات والأفعال معاً وفق تركيب معين للبنية السردية. إنَّ الحدث الرئيس في الرواية هو اختفاء الأب صالح حزوم، واختفاؤه جَرَّ الابن للبحث عنه، والبحث عنه أدى إلى السجن. واحتلال اللواء أدى إلى هجرة البطل إلى اللاذقية، وفي اللاذقية التقى بكاترين الحلوة... وهكذا إلى نهاية الرواية.

---

(١) حنا مينه روائي الكفاح والفرح، مرجع مذكور، ص٨٢.

وبناء هذه الأحداث يعتمد على الأفعال، والتوتر في الحبكة واعتماد عنصر المفاجأة، فمن العثور على جثة الأجنبي، إلى لقاء البطل مع عزيزة، إلى عثور البطل على كاترين، إلى العاصفة إلى رفض كاترين الزواج منه وغيرها، كلها مفاجآت تنمو وتطوّر الحدث وتشد إلى الرواية. ثم تنتهي الرواية بمتابعة سعيد حزوم البحث عن أبيه، أي إنَّ البداية والنهاية مرتبطة عضوياً بالحدث الروائي وتنميه داخل النص ويكوّنان جزءاً لا يتجزأ منه. والبداية والنهاية تقوّي الحبكة وتظل عنصراً أساسياً في الرواية. "أمّا الأفعال في الرواية لا تتم دون فاعل لها وهي تنسج الحبكة الروائية وتطوّر العلاقات وتنميها"[١] والأفعال في ثلاثية حكاية بحّار أفعال نموذجية والسارد ينتقي أفعاله من واقع الحياة الاجتماعية، وهي أفعال لا يعيشها كلّ الناس. لكنها تختزل تناقضاتهم وبطولاتهم، وتشخّص الواقع من خلال الفعل المتوتر والمثير والبطولي، فالسارد ينتقي من الأفعال ما له دلالة بطولية ونموذجية وإرادة قوية لقهر الطبيعة وترويضها في ظروف خارقة وهنا يبلغ التوتر أقصاه. ولكل فعل نموذجي شخصية نموذجية بالفعل، والبطل الروائي هو الشخصية المتميزة والتي تدور حولها كل الشخصيات. والبطل الخارق الأسطوري مفهوم أساسي عند حنا مينه. والبطل في الثلاثية يعبِّر عن نموذجين: "البطل الإيجابي"[٢] و"البطل الإشكالي"[٣].

وأمَّا عن دور البطل الإيجابي فهو ضرورة تاريخية، اجتماعية روائية، هذا البطل الذي ينشأ من علاقة الانسجام بينه وبين محيطه الاجتماعي وذلك لغياب التناقض الاجتماعي، والبطل الإيجابي في الثلاثية يفرزه التناقض بين المجتمع السوري والحضور الأجنبي التركي أو الفرنسي، وهذا البطل تنسجم طموحاته مع طموحات الشعب وهو يقاوم الخطر الأجنبي.

---

(١) حنا مينه روائي الكفاح والفرح، مرجع مذكور، ص٩١.

(٢) المرجع السابق، ص٩٤.

(٣) المرجع السابق، ص١٠١.

ويتجاوز كلّ التناقضات الداخلية، لكن بخروج المستعمر وطرده ونظراً لأنَّ هذا البطل حامل لوعي اجتماعي ينمو من خلال التجربة والكفاح نراه ينقلب إلى بطل إشكالي عندما يعجز عن مواجهة الإشكالية الاجتماعية، الاستغلال للطبقة الفقيرة المهمشة، والتي لم تحقق البورجوازية الوطنية لها أي شيء، بل بالعكس ابتعدت عنها.

إنَّ البطلين في ثلاثيته حكاية بحار يشخّصان لمرحلتين مختلفين: مرحلة الكفاح والنضال الوطني ضد المستعمر، ومرحلة الاستهلاك وتهميش الطبقات الفقيرة والابتعاد عنها من قبل البورجوازية الوطنية التي تنسَّمت الحكم.

البطل الإيجابي الفردي في الثلاثية لا يملك إلّا رجولته وإنسانيته وهو البحّار الذي عاش في مرسين وإسكندرونة وتربّى في البحر وقاوم عواصفه وأنواءه وتعلَّم البطولة والكفاح واكتسب الخبرة وحمل الرجولة كقيمة أخلاقية ميَّزته، وحمل روح الجرأة والمغامرة والتحدي والصمود حتى التهور، وهذا البطل ينطبق على الأب صالح حزوم.

صالح حزوم الذي وقف مع سكان حيِّه وغامر من أجلهم، وقد أصبح أسطورة تُروى ويغنِّيها كل الصيادين. والفعل البطولي عنده ليس مجانياً، فهو يكتسي دلالة اجتماعية، بل هو فعل التزام تجاه الضعفاء والمظلومين، وبالتالي فالبطل الإيجابي في الثلاثية هو بطلٌ شعبيٌ.

يقول صالح حزوم: "...أعيش بينكم، وأعرف حياتنا مثلكم، لذلك أفكر..."[(١)].

وهو رجل وطني مستعد لبذل روحه رخيصةً في سبيل الوطن وعزته وإبائه.

ويقول صالح حزوم: "... الوطن ولا شيء سواه"[(٢)].

---

(١) حنا مينه: حكاية بحار، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط ٧، ٢٠٠٥، ص١٧٩.

(٢) المصدر السابق، ص٢٥٣.

ولأنه رجل وطني فهو يرفض الخيانة، خيانة رفاقه المناضلين، وهذا البطل الإيجابي الفردي في الثلاثية يبدو فاعلاً جداً، ولكنه يتحول فيما بعد إلى بطل إشكالي تبعاً للتحولات الاجتماعية والسياسية، فهو البطل الذي وقف مع القيم الشعبية، قيم الفلاحين والعمال، وقف ضد الإقطاع والرأسمالية التي استغلت هذه الطبقة، وبعد طرد المستعمر من أرض الوطن نظر البطل فرأى واقعاً بعيداً عن كل دلالة، ورأى الأزمة والتناقضات وعدم تحقيق التقدم والثورة الاجتماعية، ورأى أنَّ كل بطولاته كانت فعلاً جسدياً خالياً من أي دلالة اجتماعية، فأصبح في حالة من الحزن واليأس تقترب من حد الجنون.

إنَّ البطل سعيد حزوم ينتمي إلى جيل الاستقلال، هذا البطل الذي حمل وعياً اجتماعياً ومرَّ بتجارب عديدة آخرها السجن، عاش في النهاية في مرحلة حافلة بالتناقضات ولم يستطع أن يكون كأبيه، حتى إنّه لم يستطع أن يفهم عُقَدَ الواقع، واكتشف في النهاية أنه لم يحقق شيئاً ولم يفلح في حياته وفشل حتى في علاقاته النسائية، أي يكتشف في النهاية: تدهور الحياة السياسية والاجتماعية وانعدام العدالة والاستغلال واغتيال الشرفاء والمناضلين وتحالفات السلطة الجديدة، إنه مجتمع الاستهلاك والتزييف والتزوير بعيداً عن كل الحقائق، بعيداً عن مصالح الطبقات الكادحة وآلامها وآمالها، هذا البطل كان غير قادر على تجاوز هذا الواقع المتدهور، وحمل إشكالية، أي حمل إشكالية الانتماء الاجتماعي والسياسي. إذاً بصورة عامة نرى الرواية الواقعية لحنا مينه، صوَّرت البحر وأبطاله، وأعطت الدلالات والرموز، وكانت شخصياتها الأساسية ومحورها هو البطل الأسطوري المعبّر عن سلوك الطبقة الاجتماعية، وهذا البطل هو البطل الفرد وليس الجماعي، والجماعة تدور في فلكه وهو الربّان والحامل لوعيها ولقيمها.

وهذا البطل كان في الرواية إيجابياً (حكاية بحار) ثم أصبح بطلاً إشكالياً أو سلبياً (الدقل) وإلى جانب شخصية البطل برزت شخصيات ثانوية

أخذت حركتها ونمو هذه الحركة من البطل وأفعاله. الشخصيات كانت نامية ونموذجية، وحملت بعداً مادياً واجتماعياً ونفسياً وأيديولوجياً.

وقد استخدم حنا مينه في رسم شخصيات الرواية "الأسلوب التصويري"(١) و"الاستبطاني"(٢)، و"التقريري"(٣) ورسم سمات شخصية المرأة الفقيرة، المرأة الزوجة، المرأة سيئة السمعة، وعلاقة البطل بهذه الشخصيات النسائية.

وتنامى الفعل الإيجابي في الثلاثية إلى حده الأقصى، وبالموازاة مع تنامي الفعل السلبي إلى حده الأقصى، ودلالة كل منهما. وهذا الفعل الإيجابي أو السلبي قد يكون فردياً، أو يكون فعلاً جماعياً وقد كانت لغة واضحة وسلسلة وتصويرية في الثلاثية وأعطت دلالات رائعة. واعتمدت الرواية على لغة الأنا الحاضرة التي حرَّكَت الأفعال والحوادث. وعلى لغة الغائب أيضاً. وسحبت هذه اللغة الماضي ونقلته إلى الحاضر وأعطته بُعداً ورؤية للمستقبل. وكانت المرأة موجودة في الثلاثية بكل دلالتها ورموزها.

واعتمد حنا مينه الثنائيات ودلالاتها، كما سنبينها لاحقاً عند تفصيل الثلاثية، ومنها:

* المدينة/ الحي الشعبي.
* البحر/ النهر.
* (الأتراك والفرنسيون)/ الإقطاعيون.
* السماء/ قاع البحر.
* البيت/ السجن.
* الأب/الابن.

واعتمدت تاريخياً استعراض الماضي/الحاضر/وإسقاطاته على المستقبل.

---

(١) فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينه، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩، ص٣٤.

(٢) المرجع السابق، ص٤١.

(٣) المرجع السابق، ص٤٩.

ثالثاً - من المكان إلى المكان الروائي :

أ - المكان لغةً ومفهوماً واصطلاحاً:

يعدُّ المكان مفتاحاً من مفاتيح استراتيجية القراءة بالنسبة إلى الخطاب النقدي، ويشكّل محوراً من المحاور الرئيسة التي تدور حولها نظرية الأدب، والمكان الروائي هو المكان المتخيل. وإنَّ الفضاء الروائي يحتاج إلى أمكنة عديدة ذات بنية نابضة بالحركة والفعل. ويكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة ودلالة خاصة فهو ليس فقط مكاناً فنياً، وليس فقط عنصراً من عناصر الرواية، وإنما هو المكان الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك فيه الشخصيات.

بما أنّ المكان ليس "عاملاً طارئاً في حياة الكائن الإنساني، وإنما معطى سيميوطيقي. والمكان يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني، حافراً مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة، ليصبح جزءاً صميمياً منها. فالمكان هو الفسحة التي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم"[(١)]. و"المكان يعني بدء تدوين التاريخ الإنساني، ويعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش، للوجود، لفهم الحقائق الصغيرة، لبناء الروح، للتراكيب المعقَّدة والخفية، لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة"[(٢)].

إذا كان المكان بهذه الأهمية في صياغة الكائن، "حيث تتجلى هذه الصياغة المكانية في التجربة اليومية على صعيد اللغة والسلوك، فإنّ الأمر يفترض مقاربته على أكثر من صعيد: إنَّ المكان كعلامة لغوية هو أحد

---

(١) خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة ـ الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، الرياض: مؤسسة اليمامة، ط١، ٢٠٠٠، ص٦٠.

(٢) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ١٩٨٦، ص٣٩٥.

شظايا الجذر اللغوي (ك. و. ن)، على وزن "مَفْعَلِ" وهو بهذه الصيغة - صيغة اسم المكان - يعني "موضع الشيء" أي المحل الذي يحلّ فيه ويتموضع، والفضاء الذي يحيط به، ويحدد موقعه بالقياس إلى شيء آخر، عبر الأبعاد الأربعة للمكان: الأبعاد الإقليدية الثلاثة والبعد الزمني، كإسهام من النظرية النسبية في مقاربة المكان. والمكان الموضع، والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع"[١].

والمكان لغة: "الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك "الحاوي للشيء المستقر"، وهو متنوع شكلاً وحجماً ومساحةً. إن الأمكنة شكل من أشكال الواقع، انتقلت إلى الرواية وأصبحت مكوناً من مكوناتها"[٢].

والمكان كمفهوم هو "المكان الطبيعي، المكان الحقيقي في الواقع الخارجي المحسوس، وهذا المكان لا علاقة له بالمكان الروائي، لأنه الموضع الحقيقي الثابت الجامد"[٣].

ب ــ المكان فلسفياً واجتماعياً وفنياً:

١ - مفهوم المكان فلسفياً:

اختلف الفلاسفة في مفهوم المكان منذ القدم، ونظراً إلى أهمية المكان كعنصر أساسي من عناصر العمل الروائي نطرح آراء بعضهم: حيث يرى

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، بتصحيح أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، بيروت: دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط١، ١٩٩٥، ص١٦٣.

(٢) أيوب بن موسى الحسيني: الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ترجمة: عدنان درويش ومحمد المصري، دمشق: وزارة الثقافة، ج٢، ١٩٨١، ص٢٢٣.

(٣) سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية (١٩٨٠- ١٩٩٠)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٥، ص٢٥١.

(أفلاطون) أنَّ المكان هو "الخلاء المطلق"[١]. و"المكان هو المسافة الممتدة والمتناهية لتناهي الجسم"[٢]. إذاً المكان غير مستقل عن الأشياء ويتشكل من خلالها. بينما يرى (أرسطو) أنَّ المكان "موجودٌ مادمنا نشغله ونتحيَّز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر، والمكان لا يفسد بفساد الأجسام"[٣]. المكان، هو المكان العام الذي يحوي الأجسام كلّها، ويساوي مجموع الأمكنة الخاصة، بمعنى أنَّ المكان عند أرسطو موجود ولا يمكن إنكاره.

والمكان خاص ومشترك: المكان الخاص هو الحيّز الذي يشغله الجسم بمقداره، والمكان المشترك هو الحيّز الذي تشغله جملة الأجسام"[٤]. أي إنّه حينما توجد أجسام يوجد مكان، وحيثما لا توجد أجسام لا يوجد مكان.

وعرّف (الفلاسفة الإسلاميون) المكان بأنه: "السطح الباطن للجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي"[٥]. "فالمكان هو السطح المساوي لسطح المتمكن، وهو نهاية الحاوي المماس لنهاية المحوي. وهذا هو المكان الحقيقي. وأما المكان غير الحقيقي فهو الجسم المحيط"[٦].

---

(١) عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج (١)، ط١، ١٩٨٤، ص١٦٩.

(٢) حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ١٩٨٧، ص٢٧.

(٣) المرجع السابق، ص٤٨.

(٤) يوسف كرم، مراد وهبة ويوسف شلاله: المعجم الفلسفي، القاهرة: مكتب يوليو، ١٩٦٦، ص١٦٦.

(٥) موسوعة الفلسفة، ج (٢)، مرجع مذكور، ص٤٦١.

(٦) موسوعة الفلسفة، ج (١)، المرجع السابق، ص٥٥.

ويرى (أبو بكر الرازي)، أنَّ المكان "ينقسم إلى مكان كلّي أو مطلق، ومكان جزئي هو مكان مرتبط بالمتمكن. أمّا (الفارابي) فيرى "أن المكان موجود وبيّن، ولا يمكن أن يوجد جسم من دون مكان خاص به"[١].

وأمّا (نيوتن)، فإنه ميَّز بين المكان المطلق والنسبي، حيث عدَّ "أنَّ المكان المطلق، وفي طبيعته الخاصة به، يبقى دائماً مشابهاً لنفسه وثابتاً غير متحرك، أما المكان النسبي فهو بعد متحرك أو وساطة للأماكن المطلقة، التي تحددها حواسنا بوساطة وضعها بالنسبة إلى الأجسام ويعدُّ مكاناً ثانياً غير متحرك"[٢].

وقد خالف (ليبنتس) نيوتن، حيث رأى أنَّ "المكان ليس مطلقاً، ولا يمكن أن يكون جوهراً، بل هو علاقة (relation). والمكان بوصفه علاقة، هو نظام و(ترتيب order) الوجود معاً، أي هو نظام الظواهر الموجودة معاً. فالزمان ليس أمراً واقعياً، بمعنى أنه لا يوجد مكان واقعي خارج العالم المادي، والمكان هو في ذاته أمر ذهني"[٣].

ثم جاء (دوركهايم) ورأى أنّ "المكان شيء نسبي"[٤]، وبعد أن جاءت النظرية النسبية، رأى الفلاسفة والعلماء أنَّ الزمان والمكان لا يمكن عدّهما مستقلين الواحد عن الآخر، بل لابدَّ من المزج بينهما فيما يسمى باسم "متصل الزمان والمكان"[٥]. بينما يرى علماء الهندسة المكان بأنه "ذو ثلاثة أبعاد، ولا يلتقي في نقطة واحدة من المكان إلا ثلاثة خطوط عمودية. وقالوا: إنَّ أجزاء

---

(١) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مرجع مذكور، ص٣٣ - ٣٩.

(٢) موسوعة الفلسفة، ج (٢)، المرجع السابق، ص٤٦٢.

(٣) المرجع، نفسه، ص٤٦٢.

(٤) محمد علي عبد المعطي: قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ط٢، ١٩٨٤، ص١٣٣.

(٥) موسوعة الفلسفة، ج (٢)، مرجع مذكور، ص٤٦٣.

المكان مطابقة بعضها لبعض، بحيث يمكنك أن تنشئ فيه أشكالاً متشابهة على جميع المقاييس"[١].

وفي نهاية المطاف نرى أنَّ مفهوم المكان مختلف عند الفلاسفة القدماء المثاليين والماديين. ولقد تطوَّر مفهوم المكان عبر الزمان، حيث نجد أنَّ الفلسفة المادية قالت دوماً بموضوعية المكان والزمان وشموليتها، بينما الفلسفة المثالية صوّرت العلاقات المكانية والزمانية شيئين مرهونين بالفكرة المطلقة والوعي الغيبي، أو نسبتها إلى الأشكال القبلية من الإدراك الحسي.

أما المادية الديالكتيكية، فقد أكدت على الارتباط الوثيق بين كلٍّ من المكان والزمان والحركة والمادة، وبذلك استندت في ذلك إلى النظرية النسبية لـــ (أنشتاين) والتي ترى أنّ المكان والزمان ليسا جوهرين مستقلين، وإنما هما من الصفات والعلاقات الشاملة للمنظومات المادية، وأن المكان والزمان مرتبطان، لا ينفصلان أحدهما عن الآخر، وليس ثمة علاقات مكانية وزمانية مطلقة وواحدة وعامة للكون. أي إنَّ المكان ثلاثي الأبعاد، وأنَّ الزمان ذو بعد واحد. ويشكل المكان والزمان معاً متصلاً رباعي الأبعاد"[٢].

٢ - مفهوم المكان اجتماعياً:

عقد علماء الاجتماع أهمية كبرى على فكرة المكان، والمكان اجتماعياً يعني: "البيئة الاجتماعية وتشمل أثر العادات والعرف والتقاليد، ونوع العمل السائد، في المجتمع، وأثر الحضارة عامة على الفن"[٣].

---

(١) جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء الثاني، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢، ص٤١٢.

(٢) المعجم الفلسفي المختصر، ترجمة: توفيق سلوم، موسكو، دار التقدم، ط٤، ١٩٨٦، ص٤٧٤ - ٤٧٥.

(٣) محمد عزيز نظمي سالم: علم الجمال الاجتماعي، القاهرة: دار المعارف، د.ت، ص٩٠.

وعلى الرغم من أنّ الكاتب يختار أحداثه الروائية من واقع الحياة الاجتماعية، لكنه يحدد زمن الحدث ومكانه، تحديداً واضحاً، كأن يذكر اسم المكان الذي تجري فيه الحكاية، وكذلك الزمن الصريح. وإن المكان من الناحية الاجتماعية يتجلى في الآثار الأدبية، حتى يمكن للناقد أو الباحث أن يقول؛ العمل الفلاني ينتمي إلى البلد الفلاني، حتى إن لم تجر الإشارة إليه حرفياً.

ويرى بعض الكتّاب "أن المقصود بالمجتمع هو المجتمع التخيلي وهو مجتمع له قوانينه الفنية الخاصة. وأن هؤلاء لا يعطون أهمية للمجتمع الخارجي الذي يعيش فيه الروائي نفسه، إلّا أنهم من جهة أخرى يرون أنّ الواقع الخارجي قد يختلط بالواقع التخيلي، فتنعدم الحدود الواضحة بينهما"(١).

وأما المكان عند (دوركهايم)، ليس هو المكان الكانطي الذي هو غير محدد، لأنه وسط متجانس، لا يضيف شيئاً جديداً إلى الفكر من حيث إنه يعبّر عن فكرة مطلقة خالصة.

وقد رفض دوركهايم هذا التصور الكانطي للمكان، لأنّ المكان "إذا كان شيئاً متجانساً على الإطلاق، فلسوف يستحيل على العقل إدراكه، أو تصوره تصوراً موضوعياً، إذ إنّ التصور المكاني إنما يتألف بالضرورة من نسق مرتب من الأشياء والموضوعات المستمدة من معطيات التجربة الحسية. ولسوف يستحيل قيام هذا النسق التصوري للمكان، إذا ما كانت أجزاء المكان متساوية ومتجانسة كيفاً وكماً"(٢).

---

(١) سمر روحي الفيصل: ملامح في الرواية السورية، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٧٩، ص٢١٤.

(٢) قباري محمد إسماعيل: علم الاجتماع والفلسفة، بيروت: دار الطلبة العرب، ج (٢)، ط٢، ١٩٦٨، ص٥٤.

ويقول (قباري إسماعيل) في مفهوم المكان عند دوركهايم: "إنَّ الظواهر المكانية في جوهرها، لابدَّ أن تكون غير متجانسة، إذ إننا لن نتصور وضع الأشياء وضعاً مكانياً، إلّا إذا لاحظناها في مواضع غير متجانسة، ورأيناها في أماكن مختلفة وهذا لن يتأتى إلّا بتقسيم المكان إلى أجزاء ومواضع، على اعتبار أن التصور المكاني لا يقوم إلّا بفضل عدم التجانس الواضح بين الأجزاء المكانية ومواضعها. وإذا ما حاولنا تنظيم الأشياء والموضوعات في نسق مكاني، فإنما نضع تلك الأشياء عن يمنة أو يسرة، ونرتبها شمالاً أو جنوباً، ونحدد موضعها في الشرق أو الغرب، تماماً كما نفعل بصدد تنظيم حالاتنا الشعورية في نسق زمني مرتب، فنحصر أزمانها في تاريخ محدد. فالمكان بهذا المعنى ليس وسطاً متجانساً مطلقاً، وإنما تتجلى أجزاؤه في مواضع متعددة"(١).

ومن المؤيدين أيضاً للمصدر الاجتماعي والتصور الدوركهايمي لمقولة المكان: "(بيتريم سوروكين) الذي ميز بين المكان الهندسي الإقليدي، وسائر أنواع المكان التي صدرت في هندسات (لوباتشفسكي Lobtchevsky) و(ريمان Riemann) و(أنشتاين). و(مارسيل جرانيت) الذي ذهب إلى أن التصور المكاني في الفكر الصيني القديم، هو تصور رباعي الشكل"(٢).

وكشف (موريس هاليفاكس Halbwachs) في كتابه "الإطارات الاجتماعية للذاكرة" عن فكرة الزمان باعتبارها إطاراً اجتماعياً من إطارات الذاكرة، وعنصراً رئيساً من عناصر عملية التذكر، حيث إننا أثناء قيامنا بالتذكر، إنما نحاول أن نتوصل إلى الأحداث من خلال معرفتنا وتذكرنا لزمانها ومكانها"(٣). وفي تفسير أفكار (هاليفاكس) يقول (قباري إسماعيل) : إن

---

(١) علم الاجتماع والفلسفة، ج (٢)، مرجع مذكور، ص٥٤ - ٥٥.

(٢) المرجع السابق، ص٥٨.

(٣) المرجع السابق، ص٤٤.

الزمان والمكان من الإطارات الاجتماعية للذاكرة، حيث إنّنا لا نمضي من الذكرى إلى الزمان ولكنّا نمضي من الزمان كإطار اجتماعي، إلى الذكرى كحدث ولّى وانقضى، كما أنّنا لا نستثير الذكرى إلّا في سبيل ملء الإطار. لقد كنا نفقد الذكرى لو لم يكن لدينا الإطار لنملأه"[١].

٣ - مفهوم المكان فنياً:

اهتمّ الكتّاب بالمكانية في العمل الفني، وباتت أعمالهم وكتاباتهم تعالج أو تطرح قضايا ذات علاقة مكانية بحسب الرؤية التي يراها هذا الكاتب أو ذاك. المكان الفني له حدوده الهندسية أو مساحته المحددة بناءً على الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علامات مألوفة في هذا المكان، "إنّ المكان حقيقة معايشة، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي، يؤثرون فيه. فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي. ويحمل المكان في طياته قيماً تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي: فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يلجوؤن إليه. والطريقة التي يدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة، ويحمل مجموع سلوكنا قيمة معينة من خلال وظيفة الأماكن التي نمارس فيها هذا السلوك: فالأماكن الدينية تفرض علينا ارتداء ملابس محتشمة والكلام بصوت خفيض"[٢].

وتؤثر الظروف الاجتماعية والتاريخية والنفسية في خلق المكان، ويكون للظروف السياسية أيضاً تأثير أكثر في خلق المكان الذي لم يكن موجوداً على أرض الواقع. و"نشأ الاهتمام بالمكان الفني نتيجة لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تحدد أبعاده

---

(١) علم الاجتماع والفلسفة، ج (٢)، مرجع مذكور، ص٤٤.

(٢) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليات المكان لمجموعة من المؤلفين، المغرب: دار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨، ص٦٣.

تحديداً معيناً. وهذا المكان من صفاته أنه متناهٍ، غير أنه يحاكي موضوعاً لا متناهياً هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني"[١]. وإن ما يميز المكان الفني: "الانزياح والتحول والنفي عن أمكنة الواقع حيث يصبح للمكان خلقة أخرى في النص"[٢].

"إن الأمكنة الفنية تستأثر باللذة الجمالية التي تعجز الأمكنة الواقعية عنها. فالأمكنة الفنية تختزل النشاط البشري الإبداعي، وتتسم بالديمومة، وسهولة التواصل، وإن المكان الفني مصدر لعلوم إنسانية مختلفة، وللأمكنة الفنية طبيعة تخييلية، وأخيراً فالمكان الفني سالب قابل للتغيير اللانهائي، وتلقي المؤثرات، وإن الأمكنة مرتبطة ببدايات التشكل الثقافي والعقائدي لجماعة معينة حيث ينضم المكان الفني إلى التراث الثقافي والروحي للمجموعة الثقافية المتعاملة معه، والمكان الفني منفصل عن المكان الطبيعي أكثر مما هو متصل معه"[٣]. و"إن المكانية تتصل بجوهر العمل الفني، أي الصورة الفنية، والتي تبث فينا ذكريات بيت الطفولة. حيث يعدُّ بيت الطفولة هو جذر المكان ويرتبط بدينامية الخيال، بالنسبة للمبدع والمتلقي"[٤].

وقد أصبحت المفاهيم حول المكان في العمل الروائي كثيرة ومتعددة، ومهما يكن هذا التعدد فإنّ المكان واحد وهو الذي يشمل حيزاً من المساحة التي تقاس، ومن هنا فكل ناقد أو عالم مهتم بمفهوم المكان في العمل الروائي،

---

(١) المرجع السابق، ص٦٨.

(٢) عز الدين المناصرة: شهادة في شعرية الأمكنة، مقدمة وخلفيات، مجلة الحرية، قبرص: مج (٣)، ع (٣٧٢)، ١٩٩٠، ص٩٤.

(٣) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧، ص١٧ــ ١٨.

(٤) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٦، ٢٠٠٦، ص ٦.

على اختلاف التناول فلسفياً أو اجتماعياً أو فنياً، يحاول إلى تحديد هذا المفهوم بحسب اختصاصه.

رابعاً - أهمية المكان في الرواية:

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، "ويُعَدّ أحد الركائز الأساسية لها، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري وتدور فيه الحوادث، وتتحرك من خلال الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كلّ العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد في تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف"(١). وبالتالي يمكننا القول "إنَّ العمل الأدبي يفقد خصوصيته وأصالته إذا فقد المكانية"(٢). و"المكان في الرواية يجب أن يكون عاملاً، وفعالاً، وبنَّاءً، فيها. سواءً أكان هذا المكان باهتاً، أم كان واضحاً، أم عاصفاً في حركته، أم ساكناً في ثقله، متدفقاً في سيولته، أم كثيفاً وضاغطاً"(٣).

و"المكان لا يعتبر عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معانيَ عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"(٤). والمكانية لا تتشكّل إلاّ من خلال الشخصيات التي تنوء بحمل

---

(١) أحمد زياد محبك: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دمشق: دار علاء الدين، ط١، ٢٠٠١، ص١٤٧.

(٢) جماليات المكان، مرجع مذكور، ص٦.

(٣) منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، أردن: إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩، ص١٥.

(٤) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: الفضاء - الزمن - الشخصية، بيروت: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص٣٣.

الأحداث وتكشف في الوقت ذاته عن عمق وقع المكان وإيغاله من خلال خلجاتها المتعددة التي تضفي على المكان دلالات مجازية، يحققها المؤلف من خلال حركة نزوع الشخصيات البطلة في خلق نظام مكاني يؤسس ضمن فوضى المكان الذي يزجهم فيه المؤلف الذي يحقق أيضاً منظوره الفلسفي والجمالي من جانب، ومنظور أبطاله الأيديولوجي والنفسي من جانب آخر.

إنَّ "المكان يضمن التماسك البنيوي للنص الروائي، ومن خلال المكان وحركته يمكننا إدراك الزمن، ووفقاً للارتباط الجدلي بينهما، فكل منهما يفترض الآخر ويتحدد به"(١). "فالمكان ليس عاملاً طارئاً في حياة الكائن الإنساني. المكان هو الفسحة/الحيز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم، ودون معرفة بأسرار المكان وفلسفته يصعب التواصل"(٢). وهو يشكّل ضمن هذه المفاهيم محوراً من المحاور الرئيسة التي تدور حولها نظرية الأدب، وإنَّ الوعي المتزايد بأهميته والاشتغال المكثَّف عليه في إطار الأدب العالمي جعلاه يتجاوز على نحو قاطع كونه مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما أنه لم يعد معادلاً مجازياً للشخصية الروائية فحسب، وإنما أصبح يُنظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعداً جمالياً في النص الأدبي.

وقد كان المكان مهملاً في الرواية القديمة، وكان جُلَّ الاهتمام موجهاً نحو الزمان، "إلا أن جاءت مدرسة آلان روب جرييه ونفت هذا التصور، وحطّمت الزمان كمقياس لمغزى الحياة وأحلَّت المكان محل الزمان، لأنّ وجود الأشياء في المكان أوضح و أرسخ من وجودها في الزمان"(٣). وظهر

---

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٦٠.

(٣) آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة: دار المعارف، د.ت، ص٩.

المكان في الرواية التقليدية مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيها الحوادث، ولا تلقى من الروائي اهتماماً أو عناية، وهو محض مكان هندسي.

وبعد مجيء الروائيين المحدثين انتقلوا نقلة نوعية في المكان في رواياتهم إذ أصبحت صورته تتشكل من خيال الروائي لا ممّا يبصره من العالم المحيط. فالمكان الهندسي لم يعد يمتلك قيمة فنية، والمكان الروائي لا يتشكّل إلّا من خلال تفاعل الراوي والشخصيات والحوادث جميعاً، ولا يتشكّل إلّا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً، و"إنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم"(١). بالتالي أصبح المكان في الرواية هو"المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاته"(٢).

فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة، والمكان الروائي يتشكل باللغة وفي فضائها، وبالتالي يغدو المكان: "هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض"(٣).

و"يعدُّ الفضاء الروائي أكبر من المكان، والفضاء ينطوي على المكان ويتشكل ويمتلئ به"(٤). والفضاء الروائي أكثر اتساعاً وشمولاً من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات. وهو ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يعاش على مستويات عدة، من

---

(١) بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص ٢٩.

(٢) بناء الرواية العربية السورية، مرجع مذكور، ص ٢٥١.

(٣) شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص٧٨.

(٤) المرجع السابق، ص٨١.

طرف الراوي، بوصفه كائناً مشخصاً، وتخيلياً، أساساً، ومن خلال اللغة، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ ووجهة نظره الدقيقة. "فالفضاء الروائي هو امتداد للقوى الفاعلة، دلالاته من دلالاتها، وديناميته من ديناميتها، وبذلك يتوقف عليه الفعل الروائي نفسه"[١].

وقد أكَّد (هنري متران) على أهمية المكان، عندما جعل الوعي عاملاً فعالاً في الصيغة الشكلية للمكان، حيث يقول: "المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"[٢]. أي إنّ المكان يؤثر في الشخصية ويقوم بحفزها إلى إيجاد الأحداث.

وإننا نرى في ثلاثية (حنا مينه) أمثلة كثيرة في هذا المجال، حيث يتحول الحي، والشاطئ، والبحر في مدينة مرسين إلى مادة لإيجاد فضاء الرواية. "**كان الحي الذي يقطنه (صالح حزوم)، في مدينة مرسين، فقيراً. كان حي البحارة والصيادين، وكان الحي يقع على رابية، وينحدر من جهة خاصرته الغربية إلى البحر، وعلى الشاطئ، تتبعثر أشلاؤه السكنية في فوضى، وتمتد حتى تبلغ الماء، وأمامها، عادة، الفلائك، والمجاديف، والبواطر، والسلاسل الحديدية، والشباك المركومة، أو المجفرة، والحوانيت الفارغة، والمقاهي الشعبية، وأوكار الحشيش، والتهريب، والمسامك، والرائحة الزنخة، والذباب، والشمس الحارقة في الصيف، والبرد في الشتاء**"[٣].

---

(١) المرجع السابق، ص١٠٣ - ١٠٤.

(٢) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ٢٠٠٠، ص٦٥.

(٣) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٧ــ١٤٨.

فالفضاء الروائي كما نرى هو المحرك الذي يكتب القصة، وبالتالي إذا وجدت الأحداث وجدت الأمكنة، وعندما لا توجد أحداث، لا توجد أمكنة، داخل العلاقة بين الحدث والمكان الروائي. وأنَّ المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية.

وأخيراً "يمكن أن نَعُدَّ أن المكان في الرواية هو الأرضية التي تشعر جزئيات العمل، وإن وضح المكان وضح الزمن الروائي، وبالتالي يكون المكان طريقة لرؤية النص السردي"[1].

---

(١) إشكالية المكان في النص الأدبي، مرجع مذكور، ص١٨.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الباب الأول

مستويات المكان

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل الأول

المكـان المغلـق

* **تمهيـد** :

احتوى المكان في الثلاثية «حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد» للروائي حنا مينه حيزاً كبيراً، واتخذت الثلاثية من البحر مكاناً تدور عليه الأحداث الروائية، والذي كان له أثر كبير على شخصيات الثلاثية. والفضاء المكاني في الرواية أمكنة تتوالد وتتفرع حسب الأحداث والشخصيات، وتعطي مكاناً مؤقتاً أو دائماً، وللإحاطة بالأمكنة حسب اتساعها وانفتاحها نقسمها إلى: أمكنة مغلقة وأمكنة مفتوحة.

إنَّ الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الذي حُدِّدت مساحته ومكوِّناته، كغرف البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدراً للخوف. أو هو الأماكن الشعبية التي يقصدها الناس لتمضية الوقت والترويح عن النفس كالمقاهي، أو هي تلك الأماكن التي تتردد عليها الطبقة المترفة الثرية لتشبع

نزواتها كالملاهي. والمكان المغلق هو مكان العيش والسكن الذي يؤوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطَّر بالحدود الهندسية والجغرافية، ويبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه. ولا يتوقف هذا الصراع إلّا إذا بدا التآلف يتضح أو يتحقق بين الإنسان والمكان الذي يقطنه. وقد شغل المكان المغلق في ثلاثية البحر للكاتب حنا مينه حيزاً مهماً، وقد اختلفت الأمكنة في هذه الثلاثية ما بين مكان مغلق وآخر مفتوح، ولكل منهما صفاته المختلفة التي نستطيع تبينها من خلال قراءة ثلاثية البحر "حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد" التي شملها هذا البحث. وسنتناول في ثلاثية البحر الأمكنة المغلقة الآتية:

البيت (فضاء البيت)
القصر (فضاء القصر)
المقهى (فضاء المقهى)
السجن (فضاء السجن)

سنتناول المكان المغلق الاختياري ــ وهو البيت ــ من خلال عدده، وأنواعه، وطريقة بنائها، والفئات التي تسكنها، وعلاقة البيت الواحد بالتركيبة الاجتماعية والاقتصادية، وماذا تقدم هذه البيوت لأصحابها: فهل تبعث الدفء والطمأنينة والحماية لمن يسكن فيها؟ أو أنها بيوت مهلهلة البناء وغير قادرة على حماية الساكن فيها تبعاً للمستوى الاجتماعي والاقتصادي؟

وجاء تصنيف البيوت تبعاً للبناء أكان البناء حديثاً أم قديماً، ولموقع هذا البيت في المدينة أم القرية أم في الحي الشعبي، أم قريباً من شاطئ البحر وهذا التصنيف سيساعدني في معرفة الشخصيات الساكنة وعلاقاتها مع الآخرين. إنَّ البيت ومن ورائه الغرف على اختلاف أصحابها وأشكالها

وخصائصها ركن مهم من أركان المكان، يتلوَّن بتلوّنه، ويتَّسع أو يضيق باتساعه وضيقه، وإشكالية الانغلاق والانفتاح فيه لا تكمن في تصميمه ولا في موضعه من المدينة فحسب بل تتعدى ذلك إلى المشاعر و الأحاسيس والوجدانات والأفكار التي تغدق عليه وعلى ردهاته، ومع ذلك فالأصل أن يكون منغلقاً على ساكنه لأنه غطاء له يمارس فيه حريته في الحياة كيف يشاء لابساً أو عارياً من دون ازدواجية أو تمويه، وحين يألفه ويسكن إليه يتحرك فيه أكثر، ويتصرف فيه أكثر، ويسعى لتعرف خارجه بصورة أكبر.

إنَّ البيت المغلق يتحول إلى بيت مفتوح، وذلك بطرائق عدة، منها النوافذ والشبابيك والشرفات والسلالم والأسطحة، ومنها استقبال الضيوف فيه وكثرة الداخلين منهم والخارجين، ومنها اتساع ردهاته.

ثم ندرس المقهى، كمكان مغلق وخصوصي، بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائماً سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما، ولا يتعلق الأمر هنا بإلزام شخصي أو اجتماعي يدعو إلى غشيان هذا الفضاء الانتقالي فقد يحدث ذلك بمحض اختيار الإنسان الذي تحركه، في العادة، رغبة ذاتية ملحة. ندرس المقهى كمكان اجتماعي وملتقى لقطاع واسع من الناس والفئات الشعبية العاطلة عن العمل، وندرس الملهى من خلال الفئة التي ترتاده، الفئة الغنية والمترفة والمستغِلّة والعميلة للاستعمار.

وأخيراً نتناول المكان المغلق الإجباري الذي وُضع الساكن فيه من دون إرادته، مثل: السجن الإصلاحي، والسجن السياسي، فضلاً عن بعض الأمكنة المرتبطة بهذين النوعين من السجن كمكاتب السجون والزنزانات والفسحات، مع طرح بعض الأسئلة التي تساعدنا في فهم طبيعة هذه الأمكنة، مثل: طبيعة المكان وأناسه، والأسباب التي جعلت المسجون محاطاً بدائرة هذا المكان.

وسيشكل السجن الذي هو عالمٌ مفارقٌ لعالم الحرية نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات.

ومن خلال نصوص الرواية التي تتحدث عن هذه الأمكنة نصل إلى الثنائيات والتقاطبات المكانية المتآلفة والمتقابلة، تحث إطار مجموعة من الأسئلة التي ستكشف أهمية اختيار البيت والقصر في الرواية المدروسة، فهل هذه البيوت تنتمي إلى المستوى الشعبي؟ وهل هي بيوت جديدة أو قديمة؟ وما حجمها كبيرة أو صغيرة، ضيقة أو متسعة؟ آهلة بالساكنين أوخالية؟ ومن خلال مقارنتها بالقصور نسعى إلى الوقوف على مظاهر الحياة الداخلية للذين يقطنون في كل منها، ولماذا ألصقت معظم البيوت بالعنصر الأنثوي؟ إضافة إلى كشف أهمية هذا المكان وعلاقته بالخيانات النسائية والرجالية، وهكذا ستقوم الثنائيات بكشف ما تقدمه البيوت من دلالات اجتماعية أو اقتصادية أو حضارية، بحسب الحديث عن البيت ونوعه.

أمّا دراسة المكان المغلق الإجباري فيحتم أن أطرح مجموعة من التساؤلات المتعلّقة بالسجن الإصلاحي والسجن السياسي، مثل: الأسباب التي أدت إلى دخول المسجونين السجن، والخدمات التي يقدّمها السجن الإصلاحي، والدور الذي يقوم به السجن السياسي داخل هذا المكان، وطبيعة أفكاره وتوجهاته، والانتماءات السياسية، وطبيعة هذا المكان من خلال القيد والفرض على السجين في جميع الأوقات، أو أنَّ هذا السجين يحظى بجزء من حرية الحركة والتجوال ضمن حدود حيزه المكاني، أو أنه يتمتع بحرية الانتقال والاتصال والتعامل مع الآخر.

من خلال هذه الأسئلة والإجابة عنها تأتي دراسة ثنائيات هذا المكان، لأقف على المرجعية التي استسقى منها الروائي مادته الروائية، ومدى اتساقها مع الصورة الذهنية لمتخيله وفكره، ولا يكون هذا الوقوف إلّا بوساطة استنطاق المكان ومعرفة دلالاته المتعلقة ببنية المجتمع.

أولاً - المكان المغلق الاختياري:

١ - البيت :

المكان المغلق الاختياري، هو المكان الذي يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفء العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه، لهذا فالشخصية تسعى إليه بإرادتها من دون قيد أو ضغط يقع عليها، لأن اختيار المكان يكون بالإرادة لا بالإجبار والإكراه كالبيوت والمتاجر والمكاتب والمحال مثلاً، غير أنّ الدراسة هنا اقتصرت على البيوت بأنواعها، وأماكنها، وأصحابها.

وقد عرفت من خلال قراءة رواية ثلاثية البحر «حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد»، ودراستها أنَّ هناك بيوتاً عديدة مميزة ومتنوعة ومتباينة في الشكل والفخامة، أو التقليدية في بنائها، أو التي تدل على الفقر والبؤس، وكلٌّ من هذه البيوت تدل على قاطنيها، وعلى حالتهم الاجتماعية والاقتصادية، سواء أكانت فقيرةً أم غنيةً، بيوتٌ تحمل في طياتها الشرف والكرامة، أم بيوت سيئة السمعة والأخلاق... وغير ذلك.

البيوت في ثلاثية حنا مينه متنوعة جداً، ولكل بيت من هذه البيوت الدلالات التي يحملها، بدءاً من بيت السيدة المهجور، والموجود على الشاطئ والذي عدّه سعيد حزوم بأنه قصر ملكة البحر، إلى بيت (حبابا) زوج كاترين الحلوة في إسكندرونة، إلى بيت عزيزة، وبيت كاترين في اللاذقية، ومنها أيضاً بيت صالح حزوم وعائلته في كلّ من (مرسين)، و(إسكندرونة)، و(اللاذقية) في حي الكاملية، وبيوت «حي الشرادق» التنكية والخشبية المجاورة للبحر في مرسين، عدا عن البيوت الصغيرة في مرفأ (ج) في الصين والبيت الفخم والأنيق في تشيلي. ودراسة هذه البيوت، وأماكن وجودها، وقاطنيها، لا يتم بصورة دقيقة إلا بدراسة الفضاء المكاني لها، والذي يوضِّح الدلالات توضيحاً دقيقاً.

إنّ البيت في "عرفنا العربي، مكان يطلق على كل مساحة من الأرض المبنية، يقيم فيها الإنسان ليلاً"[١]. وأقصد بالبيت، المكان أو المسكن الذي يقطنه الإنسان، ويقيه حرّ الصيف وبرد الشتاء. والحديث عن البيت هنا يرمي إلى أبعاد اجتماعية وسياسية واقتصادية ستكشف عنها الدراسة وبجلاء.

يقول سعيد حزوم واصفاً الأطفال على الشاطئ: "...**أطفال يعبثون بالرمل، يبنون بيتاً أو يحفرون نفقاً، فلا يلبث الموج أن يهدم البيت ويقوض النفق**"[٢]. هؤلاء الأطفال وبغريزتهم يبنون أماكن ألفتهم، وطمأنينتهم، يبنون بيوتاً بسيطة بدائية من الرمل، كما يبني العصفور عشه ليشعر بالثقة والأمان في هذا العالم.

يشكّل البيت للإنسان المكان الملائم الذي يبرز قيم الألفة، ومظاهر الحياة التي تكاد تكون متسقة في ضوء حركة الحياة، ومدى تعايش الشخصيات وتفاعلها في حيّز المكان نفسه. "فالبيت هو المكان القديم، بيت الطفولة، ومكان الألفة، ومركز تكييف الخيال وممارسة أحلام اليقظة"[٣].

وقد شغل البيت حيزاً مهماً في حياة الإنسان، إذ إنّ البيت هو ملجأ كل إنسان بعد يوم من العناء و الشقاء والعمل. وهو غالباً ما يكون مصدر الراحة والأمن والطمأنينة التي يسعى إليها كل شخص، ويرتبط البيت بذكريات مهمة في حياة الشخص تسهم في تشكيل شخصيته، ويعتمد هذا على حجم البيت وشكله وعلى من يعيش فيه. ويولي حنا مينه البيت أهمية في ثلاثيته تتراوح بين الإمعان في التفصيل والإشارة السريعة، ونجد مثل هذا في رواية «حكاية بحار»: "**يوم خرج والدي من السجن غصَّ البيت بالمهنئين**"[٤].

---

(١) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة بيت.

(٢) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٩.

(٣) جمالية المكان، مرجع مذكور، ص٩.

(٤) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٢٦.

أيضاً في الرواية نفسها: "**رجولة والدي كانت مظلة كبيرة يختم على البيت**"[١].

وأيضاً: "**هذا البيت العاري، الخاوي إلاّ من الأسى المعشش في زواياه**"[٢]. وفي تلك المقاطع إشارات سريعة تخلو من التفصيل. ولكن بهذا الوصف نجد أنّ حنا مينه استطاع أن يحوّل المشهد الحسي للمكان إلى مكان شاعري يتخطى بحدوده الأبعاد الحسية للمكان. تعرض ثلاثية البحر العديد من البيوت، وأماكن تواجدها، وقاطنيها، فمن البيت الحجري، إلى الكوخ الخشبي، إلى البيت الموجود في كهف صخري، والبيت العادي، والبيت الفخم والأنيق، والبيوت التنكية والخشبية، والقصر.

نتعرف على هذه البيوت من خلال معرفة دلالاتها كأماكن ونقف على علاقة المكان نفسه بالواقع المعيش وحالاته المختلفة، ومدى التطلع الذي ينادي به الكتّاب عبر سلطتهم في سردية الخطاب الروائي، فالمكان هنا لا يقف عند وظيفة الديكور في البنية الروائية، وإنما تكون وظيفته إظهار مدى التآلف أو التنافر في هذه الوظيفة المكانية.

إنَّ الجدول الآتي يوضِّح أنواع هذه البيوت، وأماكنها، وأصحابها:

أنواع البيوت	أماكن تواجدها	أصحابها
بيت من الرمل	شاطئ اللاذقية	الأطفال
بيت (كوخ خشبي)	مرسين	صالح حزوم
بيت حجر	إسكندرونة	صالح حزوم
بيت (كهف) صخري	اللاذقية - المرفأ	سعيد حزوم
بيت عادي	اللاذقية -حي الكاملية	سعيد حزوم

(١) المصدر السابق، ص٢٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص٢٤٧.

كوخ بسيط	إسكندرونة	(حبابا) زوج كاترين
بيت فخم (سيئ السمعة)	تشيلي	روزا ــ أنطونيو
بيت عادي(لا أخلاقي)	اللاذقية	كاترين
بيت عادي (لا أخلاقي)	اللاذقية	عزيزة
بيوت تنكية وخشبية	حي الشرادق	سكان عرب

نخطئ تماماً، إذا نظرنا إلى البيت كركام من الجدران والأثاث فقط لأنَّ هذه النظرة ستقتل الدلالة الكامنة فيه وتفرغه من كل محتوى. ولذلك تميل الرؤية الأساسية لفضاء البيت، وإدراك التعبيرات المجازية التي يتضمنها البيت بِعَدِّه مصدراً لفيضٍ من المعاني والقيم. فالبيوت والمنازل تكوّن نموذجاً أساسياً لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، وذلك لأن بيت الإنسان امتداد له كما يقول ويليك: "فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه"(١).

وقد لا يشكل البيت أحد مظاهر الألفة، ففي رواية «الدقل»، نجد أنّ سعيد حزوم وبلمحة سريعة وموجزة يقول: "**البيوت ساكنة ليس أمامها سوى دجاجات وكلاب**"(٢). وفي موضع آخر من رواية «المرفأ البعيد» يقول: "**حين خرجت من البيت كنت أقلّ بؤساً. داخلني شعور فيه بعض الراحة**"(٣).

فقد عكس نفسيته الداخلية وقلقه من خلال ذكر البيت. والوصف الموضوعي لفضاء البيت، يستطيع أن يقدم لنا معطيات وتحديدات، تفيد في

---

(١) رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعي، ط١، ١٩٧٢، ص ٢٨٨.

(٢) حنا مينه: الدقل، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٥، ٢٠٠٦، ص١٠٨.

(٣) حنا مينه: المرفأ البعيد، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٤، ١٩٩٧، ص٨١.

التعرف على المدى الإقليدي، الذي يتشكل فيه فضاء البيت. ويعرّفنا وضع العينة البشرية التي تأهله وتجد ألفتها فيه. إذ من الصعب جداً أن نجرد المكان من حضوره الإنساني. حيث يؤكد حسن بحراوي "**أن المكان لا يعيش منعزلاً عن بقية عناصر السرد، والأحداث والرؤية السردية**"(١). "فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وتتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، ومن الميزات التي تخصهم"(٢).

يقول سعيد حزوم وهو يعود بذاكرته إلى مسقط رأسه (مرسين)، متذكراً بيت والده، واصفاً إياه: "**كان بيتنا في مرسين كوخاً خشبياً بغرفتين، وكانت أمامه حديقة صغيرة، تعنى بها أمي، وقد زرعت فيها الأزهار، وبعض النباتات الخضر، وشجيرات عباد الشمس، وفي زاوية منها مأوى صغير من صفيح، مخصص لكلبنا الذي كنت صديقه وكان حارسي، وكان ما بيننا من ود ما يكون عادة بين الأطفال والحيوانات الأليفة، حتى إني كنت أفضله على نفسي، فأطعمه الحلوى التي كانت تخصني بها أمي، وأشتاقه إذا غبت عن البيت قليلاً، وكان هو يعبر عن فرحته بعودتي بالركض إلي، والقفز من حولي، وشمشمة ساقي، والتعلق بأذيالي، فإذا خرجت ليلاً ركض أمامي، وظل يدور ويلف حوالي، كأنه يتبين لي الطريق تارة، ويستكشف لي الأعداء طوراً، وينبح من حين لآخر تحية لمقدمي، أو تنبيهاً لنا إذا ما جاء غرباء إلى البيت.**

وكانت أمي ذات وجه أليف، طيب... نادراً ما سمعتها تشكو. فهي راضية بأن تكون ربة بيت، وأن تفني حياتها بالطبخ والنفخ والإنجاب...

---

(١) بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٢٦.

(٢) علي إبراهيم: الزمان والمكان في روايات غائب طعمه فرمان، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢، ص١٠٢.

ويصف والده فيقول: "**... والدي كان صموتاً، مهيباً، نادر الضحك، مع أنه غير عبوس، وغير مرح بشكل يخرج به عن صورة الوقار التي يريدها طابعاً مميزاً له. وقد فتنتني من هذا الوالد قوته، وما كان يقال عنها في الحي... كنت أعتز به، و أسعد لكونه قوياً، وأحس من ذلك بقوة وطمأنينة وجرأة وامتياز، وأتجاسر على أولاد الحي، وأتشوق عليهم، لا لقوة خاصة بي، ولا لمكانة اكتسبتها بأفعال قمت بها بينهم، بل لأن والدي كان صالح حزوم...**"[(١)].

إذاً يذكر مدينة مرسين، فهي مسقط رأسه، وفيها تمتد جذوره وعلاقاته، فيها أهله وأقاربه وأصحابه، فيها ذكرياته، كما يذكر بيت والده صالح حزوم في مرسين، ويتذكر طفولته فيه.. يصفه من الداخل وصفاً بسيطاً وسريعاً، مبيناً أنَّ نوعه من الخشب، وعدد غرفه لا يتجاوز غرفتين، وهذه دلالة على أن البيت كان صغيراً، ولا يدل على حالة مادية كبيرة، ولا يدل على ثراء، ثم ينتقل سعيد ليصف البيت من الخارج وبشيء من التفصيل متذكراً الحديقة والأزهار والشجيرات، وهي تؤلف العمق الاستراتيجي للبيت، أي البيئة الطبيعية التي تكوّن خلفية، وهي الحديقة وما فيها من أزهار وشجيرات، وفي الواقع فإن الخضرة هنا والأزهار لها أكثر من دلالة واستحضارها يتجاوز الموقع فهي تعطي بعداً جمالياً استثنائياً وهي تعبّر عن الوشائج القائمة بين محيط الإنسان ووعيه بالمظاهر الطبيعة، وتولّد لديه مشاعر البهجة والألفة والفرح، والهدوء النفسي وراحة النظر.

وقد استعاد سعيد حزوم ذكرياته في بيت الطفولة، فوصف البيت والحديقة ووالدته ووالده وكلبه الذي كان سعيداً فرحاً من خلال حركاته التي لاحظناها، وكلها مظاهر الحنين إلى مكان الألفة، وإنَّ وصف البيت بدلالاته، ووصف فضاء الشخصيات فيه أبعده عن التحجر ونقله من حالة سكونية

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٢٢ - ٢٢٣.

جامدة إلى حالة حركية جمالية. إنه يستعيد ذكرى بيت الطفولة "جذر المكان"[1] ويسقط كل مظاهر الحياة المادية عليه وذلك للإحساس بالجمالية والأمن والطمأنينة التي يوفرها له هذا البيت، الذي سيظل في ذكراه دائماً يحن إليه. إذاً كما رأينا من خلال الوصف كان بيت الطفولة لسعيد "جسد وروح"[2] و"هو عالمه الأول الذي كان يحلم فيه وينخرط بدفئه الأصلي"[3]. ثم يبدأ باستعراض بيت آخر، وهو بيت صالح حزوم أيضاً، وهذه المرة في إسكندرونة، فعندما انتقلت العائلة إلى الإسكندرونة نجد أنها سكنت بيتاً حجرياً.

يقول سعيد حزوم: "**في إسكندرونة سكنّا بيتاً من حجر. كان بيتاً من طابق واحد، فسيحاً، مبنياً على الطريقة العربية، في وسطه فسحة سماوية، عن جوانبها الغرف، وفي الحوش الحجري الكبير بعض الزهور، وثمة مطبخ مشترك، لجميع الذين يسكنون الدار، ولهذا فهو شبه مهجور، إذ تطبخ كل عائلة في بيتها، وتضع أدوات المطبخ في زاوية البيت، وراءه سنارة، تماماً كما في «شرادق».. حينا القديم، والمرحاض مشترك أيضاً، وليس لنا حديقة مستقلة، ولا نستطيع أن نربي كلباً ولا دجاجاً...**

ويقول عن والده: "**... لقد استأجر غرفتين في هذه الدار الكبيرة، التي تقطنها عائلتان غيرنا، وفقدنا بذلك بعض الاستقلال السكني الذي كان لنا في مرسين، غير أن الوالد راح يهوّن الأمر على الوالدة، ويشرح لها مزايا البيت الحجري، في قلب السوق، حيث لا حفر ولا طين في الشتاء، ولا غبار في الصيف، وحيث البلدية تكنس الشوارع، وتجمع القمامة، والحياة أفضل بكثير، أفضل بما لا يقاس، وليس هناك شبه بين مرسين وإسكندرونة ويكفي أن نكون هنا في الوطن، وفي بلد لا يحكمه الأتراك.**

---

(١) جماليات المكان، مرجع مذكور، ص٧.

(٢) المرجع السابق، ص٣٨.

(٣) المرجع نفسه، ص٣٨.

- والحديقة .. أنبقى دون حديقة؟ قالت الوالدة وهي تستشعر وحشة في قلب دار يسكنها أغراب.

- يمكننا أن ننشئ ما يشبه الحديقة في الدار نفسها.. نصنع كالآخرين.. نربي الزهور في تنكات نضعها أمام غرفنا.

- والمطبخ والمرحاض؟ هل يعقل أن تستخدم مطبخاً ومرحاضاً مشتركين؟

- المطبخ شبه مهجور.. يمكنك استعماله متى أردت.. والمرحاض يهون أمره.. نعتاد..

- كنت أفضل كوخاً مستقلاً..

- وأنا كذلك .. لن نؤبّد هنا.. حين تتحسن الظروف أبني بيتاً ولو صغيراً، تحملّي قليلاً"(١). إذاً نرى أنّ البيت هو البيت الجديد الذي سكنه مع عائلته، وهو المكان الذي سيلجأ إليه بعد العمل، وإنَّ الانتقال من البيت الأول إلى البيت الثاني في إسكندرونة جعل العائلة تستوحش كما رأينا. وهذا البيت يختلف عن الكوخ الخشبي الذي ذكره سابقاً، فالكوخ الخشبي في مرسين وصفه من الخارج ووصف الطبيعة المحيطة به، أمّا هنا فنراه يعتمد الوصف الداخلي للبيت، فيحدد بداية أنّ نوعه حجري، ويتألف من طابق واحد، وفسيح - عربي - له فتحة سماوية في الوسط وهي تنفتح على الخارج بدلالتها وهي تعطي جمالية معينة للبيت، وذكر تعداد الغرف فيه وتوزيعها، والقوس الحجري وعند ذكر المطبخ المشترك والمرحاض المشترك ركَّز الكاتب بالدلالة على عدم الاستقلالية الكاملة للأسرة بوجود أسرتين معهما في المنزل، كما أنه ذكر المطبخ مهملاً ولا أحد يستخدمه، وكلٌّ يطبخ في منزله يدل أيضاً على حالة الفقر، وحالة عدم الألفة بين الجيران.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣.

والتشكيل للفضاء المكاني هنا بناؤه ينسجم مع مزاج الشخصيات وطبائعهم، ويكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية والتي تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها، أي عندما نصف البيت فإننا نصف الشخصيات، وأيضاً نرى هنا أنّ فضاء البيت الذي يتشكل في لا وعي الإنسان ويصبح جزءاً من ذاكرته التي تجعل تفاصيله وخطوطه بكامل وضوحها واتساقها، ودون إبطال الفرق القائم في هذين النموذجين، بين البيت وساكنيه، ونرى أنَّ كل انتقال في المكان يعني تغييراً في البنية الزمنية وتعديلاً في الذكريات والمشاريع، وهكذا يصبح للمكان تاريخ مرتبط بتاريخ شخوصه.

في هذا البيت الجديد إذا توغلنا في أعماق عائلة صالح، زوجته امرأة أمية بسيطة، لم تتأقلم بعد، مع بيتها الجديد، وظلت مشدودة في كل سلوكها إلى البيت القديم، وتقاليد الحي الشعبي، والحي هنا هو مرحلة انتقالية بين المكان القديم ودلالاته والمكان الجديد ودلالاته، ويتضح ذلك من خلال البيت ووصفه.

من خلال النص المكتوب نرى أنّ المكان استطاع أن يعبّر عن مشاعر الشخصيات، والمكان لغة بوساطتها يمكن التعبير عن كل الحالات... وهنا نرى أن الحجر وصلابته ووصفه أعطى حالة تحجر لشخصية (الأم)، لكنه يعطي إذا درسنا فضاءه مع الأب حالة قوة وصمود، وقد رصد الكاتب المكان هنا بطريقة واقعية تقريرية من دون الاهتمام بجزئيات المكان و تفاصيله، وإنّ المكان هنا واحد، لكنّ نظرة الأشخاص إليه تختلف. وقد ورد البيت في ثلاثية البحر أحياناً بصورة موجزة ويعطي دلالات واضحة حيث يقول سعيد: "**أغلب البيوت يتألف من غرفة واحدة، المطبخ في زاويتها، ومن كان لديه غرفتان مثلنا، يعتبر من وجهاء الحي**"[(١)].

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٣٨.

إنَّ كثرة التنقل، وعدم الثبات في مكان واحد، تغيِّر من نفسية الإنسان، وتجعله يفقد جزءاً من ألفته وفرحه، ففي كل مكان له ذكريات، وأهمها يكون في بيته الأول، فكيف إذا انتقل من بيت إلى آخر بصورة مستمرة.

يعبِّر سعيد عن ذلك فيقول: "**عند الانتقال من بيت إلى بيت،... يستوحش المرء..إنه يحن إلى القديم**"[1]. ونجد أن البيت ورد في الثلاثية بصورة فوتوغرافية عامة دون أية رموز، أو حتى إن كانت برموز فهي بسيطة.

يقول سعيد: "... **البيوت واطئة، حمراء الأسطحة، متناثرة...**"[2].

ويقول في موضع آخر: "**كان والدي قد أصدر أمره برجوعي إلى البيت... عدت إلى البيت مثقلاً بهمومي**"[3].

وفي الرواية ذكرٌ آخر لنوع آخر من البيوت، وهو عبارة عن قبو، قرب معصرة، طولاني الشكل، يشبه الكهف، وهو عبارة عن نفق وله قبة مستطيلة معقودة بحجارة، له باب واحد من الأمام، النور فيه خفيف لا يكفيه. لا نوافذ له. هو عبارة عن مستودع حبوب مستطيلاً، مظلماً، رطباً، فارغاً ومهجوراً، كان مأوى للصوص، أو الأشباح، وعلى كتفه أبنية قديمة، ينعقد فيها الخوف.

هذا البيت هو البيت الذي سكنه سعيد حزوم ووالدته في اللاذقية، يقول سعيد: "... **القبو الذي سكنّاه، قرب معصرة بيت نصري، كان طولانياً. كان عقداً مبيّناً لا يدري أحد في أي تاريخ وككل الأبنية المقامة على جانبي الطريق الضيق، المتعرّج، المفضي إلى الميناء، كان أشبه بالكهف، فهو نفق**

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٥٤.

(٢) المصدر السابق، ص٣٥٦.

(٣) المصدر السابق، ص٢٦٩.

بقبّة مستطيلة معقودة بحجارة، له باب واحد من أمام، لا يكفي النور الذي يرشح منه لرؤية ما بداخله. لم تكن فيه نافذة، إنه مستودع حبوب مستطيل، مظلم، رطب كان فارغاً ومهجوراً، وكان مأوى للصوص، أو للأشباح التي تحوم على أطراف الميناء، بين البحر والأبنية القديمة المقامة على كتفه، ينعقد فيها الخوف..."(١).

إنه بيت، ومن خلال الوصف يشير إلى الفقر الشديد، يشير إلى الوحشة، والقلق، والخوف، يشير إلى عقم الحياة وتعفنها، إنه مكان بائس كبؤس الشخصيات التي التحمت في هذا المكان حتى صارت جزءاً منه، وصار جزءاً منها. يتخذ الكاتب من ثبات هذا المكان، وهذا الوصف له، رمزاً لجمود الحياة وعدم تقدمها.

كما أبدع الكاتب في وصف هذا المكان، وعلاقة الشخصيات فيه، وبالتالي عبّر تعبيراً جميلاً عن مشاعر الشخصيات التي تسكن هذا المكان، وتعاني ما يعانيه. إنَّ عدم وجود أي نافذة، ووجود باب واحد، وعدم وجود النور الكافي، يسلب الإنسان حريته ويقيده، وبالتالي يصبح هذا البيت كأنه سجن تماماً.

هذا البيت تفوح منه رائحة الفقر وبؤس الحال. وبالتالي فساكنوه لن يحملوا في داخلهم الألفة والطمأنينة والأمن الذي حملوه سابقاً. إن البيت هنا يدل على وضع اقتصادي واجتماعي متردّ. ويدل على أزمة اقتصادية. إنَّ هذا البيت تجسيد لما تعاني منه بعض فئات المجتمع التي ضاعت بعد الأزمة الاقتصادية.

يتحوّل البيت كمكان اختياري في عرف الأمكنة وتقاليدها بحكم الحالة والتوتر إلى مكان إجباري، ويتحول إلى مكان يتصف بضيق الحركة، وعدم ممارسة الحرية. وأيضاً ذكر الكاتب وعلى لسان بطله سعيد توصيفاً للحي

---

(١) المصدر السابق، ص١١٩ - ١٢٠.

الذي كانوا يقطنونه وهو حي الشرادق فيقول: "**... هم، في نظر المدينة «نوَر»، والكلمة، في ذاتها، سبة متعارف عليها من الطرفين. وفي ضغينة غير مبررة، من الذين يطلقون هذه الصفة، ومن الذين يرفضونها، كان العداء مستحكماً، وكان الحق، دائماً، إلى جانب أبناء حي الشرادق، فهم غرباء، وهم فقراء، ومعتدى عليهم،... هم عرب، من أبناء الأناضول، ومن أبناء إسكندرونة، واللاذقية، والسويدية، وبعض المدن السورية. وكان الآخرون المعتدون، غالباً من الأتراك...**"(١).

ويقول أيضاً: "**كان الحي الذي يقطنه، في مدينة مرسين، فقيراً. كان حي البحارة والصيادين، ويمكن اعتباره قاع المدينة... إنه لا يستقيم على أي نحو مع أبسط تنظيمات الأحياء، ولا يعرف البنيان فيه أي هندسة، وتتجمّع بيوته وتتفرق على مزاج الذين بنوها.... أكواخ طينية أو خشبية، متقاربة، تفصل بينها أزقة ضيقة، متعرّجة، وتتكوّم على بعضها، متساندة، متعاونة، متحابة، متباغضة، تقاوم الغرباء بشراسة...**"(٢).

إذاً نوع هذه البيوت طينية وخشبية كما رأينا، أو سرادق، أي من تنك وخشب، وهذه البيوت تحمل البؤس في شكلها وفي دلالاتها، وشخصياتها بائسة مثلها.

إذا دخلنا إلى فضاء هذه البيوت، نراهم عرباً من الأناضول، ومن الإسكندرونة، واللاذقية، والسويدية، وهم مسحوقون، مندحرون، لا يحملون إلا خيبة الآمال، رغم أن طموحاتهم هي أقل بكثير مما يطمح إليه الإنسان العادي. بيوتهم متناثرة، شوارعهم بلا تخطيط، إنه حي شعبي، يحمل هويته الخاصة، كفضاء انتقالي، إنه مكان معزول عن المدينة، متروك لمتناقضاته يعتاش منها ويعيد إنتاجها، إنه يمثل قاع المدينة.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٠١ - ٢٠٢.

(٢) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٧.

إنّ الوصف الهندسي والتسجيلي لهذه البيوت والأزمة وتوصيفها أعطت فضاء الشخصيات وبصورة واضحة كوضوح هذه البيوت. ورغم كل ذلك فإن أصحاب هذه البيوت يحملون الأنفة والإرادة ومقاومة الغرباء بشراسة.

وقد ذكرت الرواية نوعاً آخر من البيوت، وهي بيوت الدعارة، ففي رواية حكاية بحار نجد أنّ (حبابا) ليس زوجاً أبدياً لكاترين، وتحوَّل إلى قواد في بيته.

يقول سعيد: "**(حبابا) ليس زوجاً أبدياً. إنه يشعر بقهر. يحس بإهانة... لقد أصبح قواداً...علمته أن يسمع من وراء الباب وأن يستمتع...** .

ويضيف سعيد: **المصباح ضعيف، لا يكفي لكشف ملامح الرجل الواقف في العتبة. وفي الداخل كان الكوخ مشوشاً. ثمة سرير من خشب تنام عليه كاترين. وحصيرة وطراحة مستطيلة ينام عليها (حبابا). وعلى جانب الكوخ خوان، ومائدة صغيرة أمام الخوان عليها كؤوس. وبضعة كراس صغيرة. وفي الزاوية شرشف ذو مربعات، معلق بحبل للغسيل بملاقط، ووراءه تخفي المرأة حاجات زائدة، وتطبخ، وتضع جرة الماء. إنها فقيرة. كوخها فقير، كجميع الأكواخ في هذا الحي، وتختلف النفس فقط. وهنا نفس فقيرة أيضاً. هنا امرأة تبيع نفسها...**"(١).

وفي موضع آخر، يتحدث سعيد حزوم عن بيت لا أخلاقي لصاحبته روزا، لكنه موجود في تشيلي، وقد زاره عندما توقفت الباخرة في مرفأ فالياريسون يقول: "**وفي ضاحية المدينة، كما قدّر من غابة صغيرة، توقفت السيارة أمام بيت من طابق واحد، دخلوا إليه عبر مجاز محاط بشجيرات وزهور. كان البيت أنيقاً، تبدو عليه نظامية منزل لا أولاد فيه. كل شيء في مكانه، على الرفوف والطرابيزات، وحتى الأواني الزجاجية، كنماذج لأفضل التحف، وضعت بشكل انتفى منه الخوف على سقوطها نتيجة يد عابثة. ومنذ**

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢١١.

دخول البيت، أشارت السيدة إلى خوان في الصالون، وضغطت زراً فانسابت الموسيقى..."[1].

إلى أن يقول: **وفي الصباح كان سعيد قد وصل إلى حالة التلف. أحس أن ليلته الحمراء قد حلّت أوصاله..."**[2].

استعرض الكاتب نوعين للبيوت سيئة السمعة، واللا أخلاقية، نجد أن أحدهما في إسكندرونة، والآخر في تشيلي، أي مكانين مختلفين، ضمن بلدين أحدهما عربي، والآخر أجنبي، ولكل بلد عاداته وتقاليده ولاسيما بالنسبة للحرية الجنسية، وللنساء.

نجد أن بيت كاترين كما بدت ملامحه من الوصف، كوخ فقير، كجميع الأكواخ في الحي، حتى إنّ قاطنته كاترين فقيرة، بينما دلت ملامح البيت الثاني بأنه شقة فخمة في طرف المدينة وقاطنته روزا أحوالها جيدة.

يشترك البيتان رغم الغنى والفقر بأن المرأتين فيهما تبيعان جسديهما، لكنّ الأولى فقيرة تريد أن تأكل، والثانية تريد جمع الثروة. ويشترك البيتان أيضاً بأنّ مَنْ يتردد عليهما قد يكون غنياً، أو فقيراً، ذا مال وجاه، أو لا يملك شيئاً... يعني يتردد عليهما رجال من كل الأصناف، كما رصد الكاتب المكان بطريقة واقعية تقريرية واهتم بوصف المكان من الداخل، ومن الخارج، وتناول (روزا) بتوصيف دقيق لها يمثّل الزاوية الحادة لنزوات الرجال وشهواتهم. وإنّ البيت هنا، إن كان بيت كاترين، أو بيت روزا، هو مكان سيطرة المرأة واستبداد سلطانها على نفسها وعلى زوجها معاً. لذا حمل البيت العلاقة المشبوهة بين شخصياته من جهة، وبين شخصية الذين يزنون معها من جهة أخرى في صراع نفسي وعاطفي. إن قبول (حبابا) زوج كاترين، و(أنطونيو) زوج روزا هذه العلاقة والسكوت عن الممارسات السيئة والشاذة

---

(١) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٣٣٦ - ٣٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص٣٣٨.

لزوجتيهما يعني أنهما يحملان شخصية ضعيفة ومحدودة الانطلاق في البيت، ولا يستطيعان كبح شبق زوجتيهما.

تفقد هذه العلاقات الانسجام العاطفي، وهي علاقات سريعة وعابرة للشهوة، بائسة. والبيت هنا لم يكن مكاناً يضم زوجين متحابين، وإنما كان للمنافع الشخصية التي تجلت في حب المال. وصار البيت مكاناً لغرائز الرجل الشهوانية وغير المقبولة.

كما جاء الوصف السردي الداخلي إلى المكان متدرجاً من الخارج حيث الغابة إلى غرفة النوم، والعودة إلى الوصف السردي الخارجي إلى المكان نفسه.حمَّل الكاتب بيت روزا بعداً جمالياً للساكن، فذكر الغابة والأشجار والترتيب والهدوء. وتعامل الكاتب مع مفردات النص اللغوية بصورة استطاع فيها أن يحوّل الجمل الفعلية إلى جمل اسمية ليعطينا نوعاً من جمالية اللغة، ولاسيما تلك التي، كانت تدل على التخصيص في كشف الممارسة الجنسية ومكانها.

إذاً نرى أننا هنا أمام حالة أخرى من البيوت التي تعد أماكن إقامة وعمل، ولكنه عمل من نوع خاص، إن انعكاسات مثل هذه البيوت تختلف حسب نوعية الشخصيات فهو بالنسبة لروزا يضمن مواصلة الحياة ومصدر عيشها وثرائها، وبالنسبة لرواده فهو مكان انتقالي للّهو والمتعة، يعني أن هذا المكان أخذ ثلاث صفات و وظائف (إقامة، عمل، انتقال).

٢ - القصر :

من الأماكن المهمة بدلالتها ورمزيتها والتي ذكرت في ثلاثية البحر «القصر»، حين ذكر الكاتب أنّ للقصر سيدة، وأطلق يد السيدة، كشيء رئيس في تشكيل جمالياته، ووضعها فيه موضع الحب، وأعطاها دوراً رئيساً في تشكيل الحياة، فالمرأة وطن، والمرأة هي الإضاءة الفنية في حياتنا.

يقول سعيد حزوم في مقدمة رواية حكاية بحار: «**تلك السيدة قالت له: «بيتي، على البحر، بيتك.. في الشتاء يقفر الشاطئ. نعود، نحن المصطافون، إلى المدينة. نخاف الريح والموج والعاصفة. تبقى البيوت فارغة، مهجورة، وتستطيع، أنت، أن تقيم.. أن تشعل المدفأة، وتجلب المعلبات وزجاجات النبيذ، وتجاور البحر، وتتحدّاه كما تريد، أو تتعبّده كما تريد أيضاً..».**

قال لها : «... **سأكون حارساً جيداً. أعتني بالبيت، وأبعد عنه اللصوص، وأشرع نوافذة للشمس، حتى لا تعشّش فيه الرطوبة.. أظل حارس البيت، وتظلّين سيدته».**

قالت السيدة: «**لا أريدك حارساً.. أنا لا أخاف اللصوص ولا قفرة البحر.. أريدك جاراً وفياً لي**» [1].

نجد أن القصر هنا ينتسب إلى ما نسميه بالمكان الموحي. والمكان الموحي هو الذي يقدّم جمالياته من خلال أعمال بسيطة يقوم بها الإنسان. فالوصف الموحي الذي أعطاه ليس للمكان وإنما للشتاء والريح والموج والعاصفة والبيوت الفارغة المهجورة... و غيرها ومن خلال هذا التوصيف ذكر القصر... وغيره. وإنَّ ذكر الأعمال الموحية والملتصقة بهذا المكان، وما قاله سعيد لسيدة القصر، لا يدل على المكان الموحي فقط، بل تدل على الزمان الموحي أيضاً.

وكلمة القصر، تدل على مستوى اجتماعي رفيع، وبالتالي كلمة قصر وربطه بالسيدة أعطى الدلالة الأولى لهذه السيدة بأنها ذات مستوى اجتماعي رفيع، ودلَّ على غناها، وعندما ذكر بأنه قصر ولكنه ليس حقيقياً، فقد أعطى الصورة المزيفة لسيدة القصر. وعندما ذكر الشتاء والمطر والعواصف

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٤٢ -٤٣.

والريح والبيوت المهجورة فقد كانت دلالاتها كلها نفسية وأعطت الدلالة الثالثة، وهي نظرة سعيد ورؤيته للقصر وصاحبته وأعطت خوفه و قلقه منها.

يقول: «**كان قصر السيدة من طابقين، على الشاطئ الشمالي الغربي للاذقية. ولم يكن قصراً حقيقياً، لكن سعيد، حباً بصاحبته، ومدفوعاً بما قرأ من قصص، سمّاه قصراً، وأطلق على صاحبته اسم (سيدة القصر) وحين بلغه أخيراً، وتسلّم مفتاحه من السيدة، استشعر سروراً غامراً، سروراً نابعاً من أنه سيكون على مقربة من البحر، وحيداً، راضياً، متأملاً المدى المائي، في عربدة الشتاء، دون أن يعكّر عليه أحد صفوه هذا، حتى ولا سيدة القصر نفسها، التي حاورها، وأقنعها أنه يرفض الزيارات، ويرغب أن يعيش على هواه.**

أمضى اليوم الأول من حياته الجديدة باستكشاف المنطقة، وبمعاينة ما في القصر، وترتيب حياته فيه... رفض كل أسباب الراحة في الطابق العلوي.. اكتفى بالمدفأة الحطبية في الطابق الأرضي، والخمور، والمعلبات، ولم يبدّل طاقية الصوف، ولا سترة البحّار. وفي الليالي الباردة، الماطرة، حين كانت الريح تنشد مواويلها المجنونة، يرافقها، ويمتزج بها، صفير حاد، لا تجيده إلا شبابة شاطئ مهجور، في تلك الليالي كان البحر، والظلمة، والعاصفة، أكثر من عوالم موضوعية، كائنة، من حواليه...

كان يتساءل في كثير من الاشتياق للمعرفة، عن السبب الذي دفع السيدة لأن تنزله في قصرها. هو ليس بحارس، وهي تعرف هذه الحقيقة، وهي تعرف أنه كهل، ولن تأتيه في إحدى الليالي، كأميرة تهب نفسها تكرمة. إنها صديقته، وهو يقدّر صداقتها»(١).

اعتمد الكاتب ذكر القصر بصورة سريعة بأنه مؤلف من طابقين دون ذكر لأي شيء آخر، لكنه اعتمد على حاسة البصر في بناء جماليات قصر

---

(١) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٤٠١ - ٤٠٢ - ٤٠٣.

السيدة. وسبب اعتماده على هذه الحاسة هو أنها من أكثر الحواس دقة في الملاحظة، وهي أساس بناء الجماليات. كما أنّ حاسة البصر تستطيع الإحاطة بالمكان على وجه الخصوص، وحاسة البصر أبعد الحواس عن الانفعالات العاطفية والأحاسيس الذاتية، وما أحوج هذه الرموز والدلالات لسعيد حزوم، وسيدة القصر التي رآها سعيد بجلاء ووضوح، وأدركها وعرفها دون انفعال عاطفي، وعرف كم هي بعيدة عنه، وكم هو بعيد عنها.

إنَّ الكاتب لم يذكر حجرات القصر، ولم يذكر تركيبته الداخلية، لأنه يريده مكاناً أنسياً، والمكان الأنسي هو ذلك المكان الذي تختفي فيه أعمدته وأقواسه وغرفه وحجراته وأثاثه، وكل شيء فيه، وبالرغم من ذلك يظل جميلاً، رائعاً، واضحاً من خلال حضور الإنسان وفعله. فالمكان يوجد عندما نكون شهوداً عليه. لكن إذا ابتعدنا وأدرنا ظهرنا له، اختفى المكان. الذاكرة فقط هي التي تحافظ على المكان، وإنَّ افتقاد الذاكرة يعني افتقاد الهوية وافتقاد الهوية يعني افتقاد الانتماء، وبالتالي كان القصر عند سعيد غير موجود كما ذكر. وكما أنّ المرأة وطن، فالقصر وسيدته هنا وطن. إذاً التطلع نحو التغيير جعل سعيد حزوم ينفذ كل أوامر سيدة القصر، فتبرز هنا دلالة مكانة سيدة القصر التي أثرت في التكوين النفسي عنده ورغبته في إبقاء السيدة داخل نطاق الحلم الذي يطمح أن يكون واقعاً قريباً، فيأتي حلم الألفة في متخيله.

يزداد الحلم عند سعيد، ويتغير كل شيء، وهذا التبدل والتغير في شكلية المكان ونفسية الشخص يعكس الشحنات النفسية، والاجتماعية لسعيد.

وقد كشف الكاتب نظرة سعيد إلى سيدة القصر، ورغباته الدفينة فقال: «**المرأة وحدها أكثر من رادار، تكتشف في الرجل، بقية رجولة وتحبها. تكون الأشياء، وفي هذه الحال، قد تعتقت. المرأة تحبّ ما تعتق في الرجل: المراس والخبرة والقدرة على الاحترام**»[1].

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص ٥٧.

ويقول في موضع آخر: «**فكر ببيت المرأة على الشاطئ المهجور، وبالدعوة الغامضة التي تخيفه وتستثيره وقال:**

- **إلى قصر ملكة البحر.**
- **وماذا تفعل هناك؟**
- **أحرس القصر..**»[(١)].

جعل الكاتب القصر وصاحبته، وما دار من أحاديث بين سعيد وبين سيدة القصر، أو بين سعيد ونفسه، بؤرة النظر، تكبر وتتسع لتأخذ في دائرتها الرؤية الاجتماعية والاقتصادية، وجاء الوصف السردي الداخلي والخارجي والنفسي، وعدم ذكر تفاصيل للمكان، بل الإيحاءات من خلال الجمل بالخوف والقلق والحيرة، وحمّل الكاتب قصر السيدة بُعداً غير محبب لمكانة الساكن، وأنّ ساكنه لن ينعم إلا بالبرد فيه ولن يكون له مستقراً، وأنّ صاحبة القصر لن تكون حتى ولو صديقة له.. فهي بعيدة عنه جداً ولن تسمح له بالاقتراب منها. إذاً الرؤية الأيديولوجية واضحة جداً في النص، وبالتالي لا السيدة ستكون قريبة إلى سعيد، ولا سعيد سيقترب منها، رغم أنه أحبها.

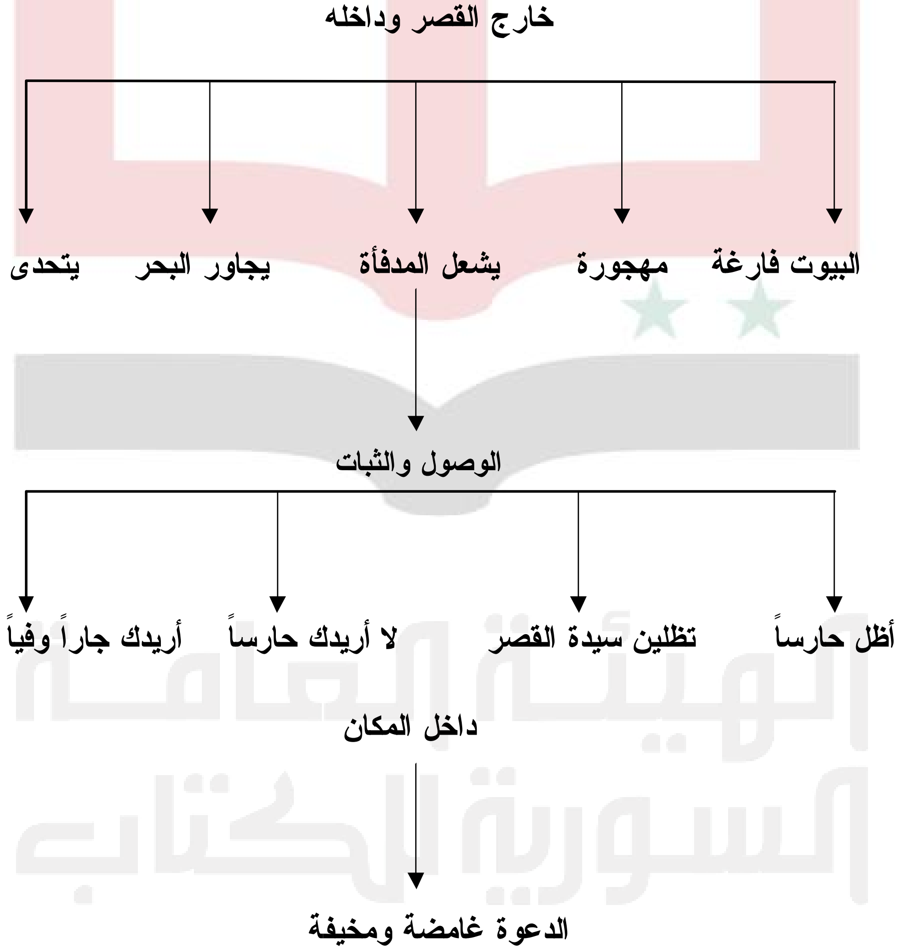
من خلال تحليل لغة النص برزت عناصر رئيسة في النص، وتداخلت وأعطت بعداً معرفياً يرمي إليه الكاتب ويريد كشفه، وهذه العناصر جاءت من جمل النص الفعلية والاسمية وهي جمل السير والحركة تجاه القصر، فذهابه إلى قصر السيدة المهجور وهو مصحوب بالقلق وتوغله فيه إلى الداخل، وكانت هناك جمل الرؤية البصرية، والرؤية النفسية، ومن خلالها تنوعت الجمل بين القصيرة والطويلة، ثم يأتي النسق التصاعدي للمعرفة عند سعيد تجاه هذا المكان، وتجاه سيدته، التي أوصلته إلى المعرفة والاضطراب، وبالتالي ظهرت في النص علامات كشفت البعد الإيديولوجي الذي يريده

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص ٥٩.

الكاتب. فالحوار كشف بينه وبين السيدة عن الفوارق الطبقية ويخرج النص من كشف الحالة بوساطة مفردات النص التي تمثلت في بناء الجمل إلى استخدام المفردات اللفظية التي تعطي إيحاء الحركة والسير المؤدية إلى المكان الأساسي الذي يرغب سعيد في مشاهدته من خارج المكان والوصول إليه حتى الدخول فيه، لذلك جاءت هذه المفردات متدرجة متوازية الحركة.

والمخطط الآتي يبين ذلك:



الهيئة العامة السورية للكتاب

وهكذا نرى صورة القصر في ثلاثية البحر، صورة تحاكي الواقع ولا تعكسه في الوقت نفسه، ويعدُّ القصر من الأعمدة المهمة التي بنى عليها حنا مينه عالمه في الثلاثية، ليكشف وبعمق دلالة السلطة الوطنية البورجوازية أيام الاحتلال، وكيف أنها كانت بعيدة جداً عن الطبقة الكادحة عندما خرج المستعمر، ولم تقدم له أي شيء، بل على العكس كانت تفوح منها رائحة الغنى والثروة والخيانة.

٣ - المقهى :

المكان المغلق المُعَد للإقامة المؤقتة، هو مكان يدخل في بناء العمل الروائي بوصفه فسحة خلاقة تقدم تفاعلاً ملموساً مع شخصيات العمل نفسه، وفضاء تتمحور فيه الأحداث التي تجري من خلال الحوارات والوصف.

إنّ المكان المغلق المعَد للإقامة المؤقتة قد يكون باعثاً لذكريات الإنسان التي تظهر عنده كلما التصقت به، وقد تكون منفّرة بحسب نظرة هذا الإنسان للمكان، وهذه الذكرى سواء أكانت تدلّ على فرح أم حزن، فإنها تتبجس في خلد الشخصية الروائية، كما في المقهى كمكان مغلق. حيث نجد أنّ سعيداً مثلاً تكلّم عن إحساسه بالحزن والخيبة والانكسار، وحين كانت هذه الأحاسيس تتملكه كان في المقهى.

يقول سعيد: «**في مقهى الميناء جلست منفرداً، عاودتني أحاسيس الغربة عن الجو، كنت في وضع خائب، في الإسكندرية، عقب حادث الغرق، حسبت أنني سأدخل المقهى في هالة من البطولة، غذيت أحلاماً سرابية**»(١).

إنّ هذه المشاعر والأحاسيس الدفينة والمليئة حزناً ومرارة وأحلاماً سرابية، أتته وهو في المقهى الموجود في الإسكندرية. وإنّ المقهى كمكان

---

(١) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٥١ - ٥٢.

مغلق ومؤقت يعدُّ جزءاً من الفضاء العام الذي يحتوي مجمل الكائنات الحية وغير الحية، فهو المكان الاجتماعي وملتقى لقطاع واسع من الناس بمختلف الشرائح والطبقات، لذا فالمقهى يأخذ قيمة فنية في عملية الإبداع الأدبي. حيث جاء بدور ظاهر وملموس في الأعمال الإبداعية على مستوى الفن الروائي ومهما اختلف الشكل وتباين النوع فهو مكان لارتياد الناس، حيث يقضون فيه وقتاً مؤقتاً.

ورد المقهى في ثلاثية البحر، بتسميات عديدة، وكل تسميةٍ تعبر عن مكان له وظيفته ودلالته. فالمقهى الشعبي، ومقهى الرصيف، والملهى، والبار، والخمارة الصغيرة، والحانة.

وكلها تعدُّ أمكنة التقاء خارج البيوت، وترتاد هذه الأمكنة الطبقات الاجتماعية كافة، فقراء وأغنياء، وبمختلف وظائفهم، ومراتبهم. لكن كلٌّ له مكان خاص به ويميزه، وهذا ما بينته الثلاثية وبشيء من الوضوح والدقة.

في الماضي كانت وظائف المقاهي تقدم القهوة والشاي والمرطبات، وعروضاً من القصص الشعبي، أما اليوم فقد أصبح المقهى يقدم المشروبات الروحية وأنواع الخمور، إلى جانب هذه المشروبات، بل واختلفت طريقة عرض القصص الشعبية فيها. ولكل مكان من هذه الأمكنة التي ذكرتها الرواية تحولاته المختلفة، فالمقهى ترتبط في الذاكرة العربية والشعبية والبورجوازية والارستقراطية، بكمّ هائل من الأحداث، وتحولات الحياة وتجلياتها.

يصف سعيد حزوم الحيّ الذي يقطنه ومن خلال وصفه له، يمرُّ سريعاً على المقهى وكأنه قد أعطى توصيفاً كاملاً لها. يقول: «**كان الحي على رابية، وينحدر من جهة خاصرته الغربية إلى البحر، وعلى الشاطئ، تتبعثر أشلاؤه السكنيّة في فوضى، وتمتدّ حتى تبلغ الماء، وأمامها، عادة، الفلائك، والمجاديف، واليواطر... والمقاهي الشعبية، وأوكار الحشيش، والتهريب**»[1].

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٧.

حيث نرى هذا المقهى الشعبي في حي (الشراذق) في مدينة مرسين، يسحب خلفه الأكواخ الخشبية الطينية المتراحمة، والتي بنيت بفوضى عجيبة، فالمقهى ينتهي حيث تمتد هذه الأكواخ حتى الشاطئ، وأمامها المقاهي الشعبية، وأوكار الحشيش والتهريب. إذاً حيٌّ فقير بائس، يمثل قاع المدينة، وبؤسها، وأمامه مقهى شعبي، يمثل هؤلاء السكان الفقراء، مقهى شعبي، مفتوح على البحر، وعلى الفقر والجوع، مفتوح على أوكار التهريب والحشيش.

ومن هذه العبارات يكون الاستدلال أنَّ مرتاديه من الفئة الشعبية العاطلة عن العمل، ومن خلال ملاصقته للأوكار التي ذكرناها، أعطى علامات النفور والابتعاد، وشيئاً من الدونية في حق المرتاد إليه. وقد أنشئ هذا المقهى في هذا الحي البائس ليكون ملاذاً للعاطلين عن العمل، والمنحرفين، والحشاشين، والمهربين، والفقراء المعوزين، والذين سئموا الحياة الاجتماعية. إنه مكان يحمل بين طياته العيوب الأخلاقية لمرتاديه، وبالتالي لا يليق ارتياده من قبل الناس المرموقين.

وفي مكان آخر يقول سعيد: «**كانت كارثة... فكان المقهى يعج بأصحاب هذه السفن والمراكب، وببحارتها، وبالركاب الذين انقطعوا عن السفر، بين نساء وأولاد وشيوخ، وقد تكوموا جميعاً في أبنية المرفأ، وتجمعوا في المقهى، وكلهم يرتجف لهول العاصفة**»(١).

المقهى موجود هنا على الشاطئ، وهو هنا مكان إقامة مؤقتة اختياري، حدد فيه الكاتب الدلالة والوظيفة، وهي أنه هنا ملاذٌ آمنٌ تجمَّع فيه الناس وقت العاصفة. وبما أنه موجود على البحر، والوقت، وقت عواصف مخيفة، فقد حدد رواده المجتمعون فيه والخائفون وهم: أصحاب السفن والمراكب، والبحارة، والركاب، من نساء وأولاد وشيوخ. وقد كان للمقهى أهمية في حياة أبطال حنا مينه، فقد كان مكان بطل الرواية سعيد حزوم يرتاد المقاهي بكثرة.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص ١٦٥.

يقول سعيد: «**كنت، خلال الصباح كله، في المقهى. كنت جالساً مع الريس. شربت قليلاً، خرجت ودخلت. جرّبت تهدئة الناس**»[1].

فالمقهى هنا نراه كمكان مؤقت، يرى فيه الناس بعضهم بعضاً باختلاف أعمارهم ومستوياتهم الفكرية وطبقاتهم الاجتماعية. كما يبين أن المقهى مكان للشراب. ومن خلال دراستنا للرواية، وعندما كان يتحدث سعيد عن مقهى البطرنة، ذكر أنه هناك مقاه صغيرة «**على فم الخليج**»[2]، وفي موضع آخر يسمي أيضاً مقهى على شاطئ اللاذقية، «**مقهى العصافيري**»[3].

يقول: «**تمتدّ مشارف الميناء من مقهى البطرنة انحداراً إلى الجنوب، حول فجوات شاطئية متعرجة**»[4].

وقد أنشئت مقاهٍ على طول مشارف الميناء، والشاطئ، وأعطيت أسماءً، وبالتالي هي أماكن تجمع البحارة للهو والمتعة والتسلية، بعد تعبهم الشديد في البحر وبعد همومهم والأخطار التي يتعرضون لها، وبعد غيابهم لفترات طويلة في البحر، لا يرون إلا السماء والماء، ينقطعون فيها عن رؤية اليابسة، فجاءت هذه المقاهي لتردَّ لهم التوازن.

تناول الخطاب النصي دلالة التجسيد المكاني للمقهى، والقيمة الفنية التي تناولتها الرواية، المقهى في الرواية هو "المكان المصغّر لعالمنا، الذي يضجّ بكل ما تحتوي الدنيا"[5]. والعلاقة بين المقهى كمكان، والإنسان باعتباره مرتاداً، علاقة حميمية، فالمرتاد حريصٌ على الاحتفاظ بمقعد في هذا المكان،

---

(١) المصدر السابق، ص١٦٦.

(٢) الدقل، مصدر مذكور، ص١٢١.

(٣) المصدر السابق، ص١٢٢.

(٤) المصدر السابق، ص١٢١.

(٥) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤، ص١٩٦.

وكأن تشبّث البحارة بهذا المكان لهو دليل على التمسك بالوجود والحياة، أو الدفء والحنان. إن فسحة المقهى وفضاءه يقدّمان نوعاً من المعانقة فيها مذاق الماضي وطعم الحاضر.

والمقهى مكان للالتقاء، والتخلص من الوحدة، أو مكان مُوْحٍ للذكريات، يحمل دفء الماضي وبرد الحاضر. يقول سعيد: «**في أحد مقاهي الميناء، التقى بالريس عبد الحميد، بمحض مصادفة، كان، في القديم، يتردّد على هذا المقهى، لكن أحداً لم يوله اهتماماً**»(١).

وقد بينت الرواية، أنّ المقهى ليس لأغراض التسلية والمتعة فقط بل لمناقشة القضايا المهمة، وأيضاً هو مكان عمل واستراحة ولقاء، وهو مكان مؤقت يرى فيه الناس بعضهم بعضاً، وهو مكان يحتضن الحوار والنقاش المثمر، ويرتاده الأبطال كما صورت الرواية أن للمقهى أهمية في حياة البطل، وهو يحتضن المثقفين والوطنيين والسياسيين والمناضلين الأحرار، كما أنه يضم في جوانبه الجواسيس والمندسّين الذين زرعتهم فرنسة في المقهى الذي أنشئ قريباً من ميناء اللاذقية.

يقول سعيد: «**... كان البحارة يتساءلون؛ من هذا الغريب؟ لماذا يجلس ويسترق السمع إلينا؟ نحن لا نخاف فرنسة.. ولكننا نتحاشى الغرباء خشية أن يكونوا من زلمها المندسّين في مقاهي الميناء... غداً آخذك إلى ريّس الميناء، وأنزل معك إلى المرفأ، وسألقاك في هذا المقهى كل يوم**»(٢).

يتابع سعيد ويقول: «**كان جوّ المقهى ضبابياً من الدخان. وفي سقفها القبوي المعقود من حجارة، على شكل قبة ذات أضلاع، كانت سحب الدخان تتلبّد، وعلى الجدران كتابات وصور بواخر مما توزّعه شركات الملاحة، وثمة مرآة مكسورة، وياطر قرب الباب، كأنما المقهى اتخذه رمزاً، وعلى**

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص١٨٣.

(٢) الدقل، مصدر مذكور، ص١٨٧ - ١٨٨.

طاولة صاحب المقهى، قرب صندوق ورق اللعب وطاولات النرد، مركب صغير، مما يصنع في جزيرة أرواد، والمقهى يغصّ بالبحارة ذوي اللبّادات والشراويل، وهناك عمال المرفأ، يتميّزون بالشراشير الحديدية في خصورهم، ورائحة التبغ والتنباك، وقرقرات النراكيل، وضوضاء صاخبة، كأن هؤلاء الزبائن قد اكتسبوا من البحر عادة الكلام بأصوات مرتفعة، وبشتائم مقذعة، بغير حساب»[١].

نرى هنا أنّ الكاتب اعتمد الوصف الهندسي للمقهى من الداخل، فوصف سقفها الحجري الذي على شكل قبة مضلعة، ووصف الكتابات والصور على جدرانها، والمرآة المكسورة، والياطر. كما أنه وصف أثاث المقهى، وهو أثاث بسيط، وجد للمتعة والتسلية (ورق اللعب، طاولات النرد)، والطاولات. ووصف الكاتب الفضاء الداخلي للمقهى، وفضاء الشخصيات.

وهنا يظهر المقهى مكاناً اجتماعياً وملتقى لقطاع واسع من الناس بمختلف الشرائح والطبقات، وهنا ركز على عمال المرفأ، الذين تغص المقهى بهم مع التركيز على لباسهم، وأصواتهم، والشتائم التي يطلقونها، بغير حساب، وكأنّ هذا متنفس لهم من همومهم وضغوطهم. أو تشكل راحة لهم و تخليصاً من الضغوط التي يعانون منها.

إن المقهى مكان استراحة ولقاء، وهو شعبي، وقد قصده البحارة لتمضية الوقت والترويح عن النفس. وفي المقهى نجد أن الكاتب، ابتعد عن الزمن المحدد في هذا المكان، فليس هناك ما يدل على الليل أو النهار، غير أن المقهى، يكثر فيه المرتادون ليلاً لكن التعمد في عدم كشف الزمن يحمل بعداً معرفياً يبحث في دلالة النسيان أو الهروب أو الابتعاد عن محاسبة الذات فالفجر هنا يغيب، والظلام من هنا يرحل وكأن دورة الحياة تتوقف أو تموت في هذا المكان. وأخذت المقهى وظيفة أسهمت في إيجاد المرح لمرتاديه.

---

(١) المصدر السابق، ص١٨٨ - ١٨٩.

جمل النص جاءت مقسمة إلى جمل اسمية في الحديث عن بنية المكان، مثل: (كان جو المقهى ضبابياً)، (في سقفها القبوي)، (مرآة مكسورة)، (ياطر قرب الباب)، وغيرها وجمل فعلية في البنية النفسية للمرتاد، مثل (يغص بالبحارة)، (يتميزون بالشراشير)، و(اكتسبوا من البحر عادة الكلام) ... وغيرها، مما يدلّ على أنّ المقهى لم يأت لإبراز الجانب الهندسي بوصفه مبنى عمرانياً، وإنما لرؤية معرفية، مادية ومعنوية، ليعطي فرصة الاسترجاع إلى الماضي، واجترار معالم الذات لهؤلاء البحارة لتظهر دلالة حاضرهم أيضاً، كما يعطي دلالة "الحرية الفكرية والاجتماعية من دون حسيب أو رقيب"[١].

يرسم المقهى الحدود الثقافية للجماعة، وبالتالي فالمقهى كمكان، كان رمزاً للحرية الفكرية، ورمزاً للحرية الاجتماعية، حيث يستطيع الإنسان أن يقول فيه ما يشاء. والمقهى عند حنا مينه جاء ليس في موقعه فقط، وليس في شكله الداخلي أو الخارجي، وليس في تاريخه، ولكن مقاهيه جاءت تتيح للإنسان ليعبّر عن ذاته، بقدر ما هي مستلبة الحرية في أماكن أخرى، بقدر ما تهبه المقهى هذه الحرية.

«غادر المقهى وهو يفتل شاربيه، استنشق الهواء البحري الأبيض. ترطّب داخله. كانت الريح بليلة. المساء يقترب...

من المؤسف أنه ليس في الميناء نساء وخمارات. التقاليد لا تسمح بذلك»[٢].

إنه بذلك يعطي الدلالة الحياتية والاجتماعية لمرتادي هذا المكان، وتعلقهم به، يأسفون لعدم وجود نساء وخمارات في هذا المقهى، ويبين أنّ العادات والتقاليد لا تسمح بذلك لطبقة فقيرة مهمشة اعتادت العمل والكدّ والتعب، وبالتالي فعندما ينشد مرتادو هذا المكان، أن يكون فيه نساء وخمر،

---

(١) جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص ١٩٧.

(٢) الدقل، مصدر مذكور، ص ١٩١.

فهذا يعني التخلص من همومهم وضغوطهم، والابتعاد عن واقعهم المزيف، بتزييف واقعهم، وابتعادهم عن المسؤولية. وكأن فقرهم وتعبهم وهمومهم لا حلَّ لها إلا اللهو والتنفيس بالخمر والنساء. وقد جمعت المقهى كل الشرفاء عند حنا مينه، كانوا يتأملون، ويقلقون من العصر والحياة، ووعيهم الطبقي بدأ يتبلور، وإحساسهم بالمعاناة من الاستغلال للطبقة الثرية بدأ يتضح نتيجة وعيهم.

يقول سعيد حزوم: «**ينصرف الجالسون على رصيف المقهى إلى التأمل، ينظرون في تشكيلات السحب المتأججة على الأفق الغربي. ينظرون في داخلهم أيضاً. يفكرون بمصائرهم وعائلاتهم، وعالم البحر العجيب**»(١).

لاحظنا من خلال كل الفقرات التوصيفية التي مرت معنا أنّ المقهى عند حنا مينه كان مكان "بيت الألفة" أيضاً، وهو شعور طغى على كلّ رواد المقهى في الرواية، إنه "بيت الألفة الخاص و الكبير" والذي استوعب الجميع، و دون شروط، و دون مواعيد. وكل روّاد المقهى الذين مرّ ذكرهم في هذه الفقرات، كانوا هاربين من شيء ما يطاردهم، معنوياً كان أم مادياً. والبطل في جلوسه في المقهى، كان يحتمي بالحياة الأليفة التي يقدمها له المقهى. وقد سلَّط حنا مينه عدسته ليس على المقهى كمكان هندسي كما رأينا، وإنما على أناسها، روّادها، فتحدث عن الناس، وأبرز فضاء المكان والشخصيات بصورة جميلة ورائعة. ودمج الإنسان بالمكان والزمان معاً.

ثانياً: المكان المغلق الإجباري:

ـ السجن:

يتكوّن المكان المغلق الإجباري من مكان محدد المساحة ويتصف بالضيق، وهو فضاء "طارئ ومفارق للمعتاد"(٢)، مثل: الإقامة في السجن، أو

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٠١.

(٢) سمر روحي الفيصل: السجن السياسي في الرواية العربية، طرابلس، لبنان: جروس برس، ط٢، ١٩٩٤، ص٦٠.

الإقامة الجبرية التي تفرض على المرء، فهذه الأمكنة هي أمكنة إقامة وثبات للقيد والحبس والإكراه. فالأمكنة الإجبارية معنية بالإقامة التي تبعد المرء عن العالم الخارجي وتعزله عنه، بل تقيد من حريته.

وفي حدود هذا المكان المغلق الإجباري الذي لا يستطيع النازل فيه أن يحدّد مدة بقائه، أو المكان المخصص لإقامته ضمن المكان العام، ظهرت بعض الأمكنة الخاصة به، وهي السجن الإصلاحي، والسجن السياسي الذي تمثل في ثلاثية البحر "حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد" وبما أنَّ هذا الفصل سيتحدث عن السجن بنوعيه الذي هو تلك المساحة المكانية التي تمتد لتحوي السجناء، وعند الدخول في مكان السجن لابدَّ من معرفة الأسباب التي أدخلت الإنسان إلى هذا المكان وعلاقة السجين بمن حوله، ومعرفة بعض الأسباب التي قامت بدورٍ في إثارة السجين ليصطدم مع مسؤولي السجن. وكذلك الوقوف عند وظيفة هذا المكان إن كان للقاء والتعارف وتلقي المعرفة أم هو مكان تتغير فيه القيم والمبادئ ومعرفــة درجة الثبات والصمود والقوة، ونتساءل إن كان هذا المكان مخصصاً للرجل من دون المرأة أو يضم الاثنين.

ومن خلال ذلك سنقف في هذا الفصل عند نوعين من السجون، هما السجن الإصلاحي والسجن السياسي، وما يرتبط بهما في إطار العلاقة بين السجناء والسجَّانين. فالسجن المادي الذي أقصد دراسته عبر الروايات الثلاث "حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد "مكان إقامة جبريَّة، متمركزة بين الجدران الأربعة المعروفة لدى الجميع "الزنازين"، والقاطن فيه قد وصل إليه بإرادة الآخرين بسبب ممارسات قام بها أو يُعتقد أنَّه قام بها، وهي إمّا ممارسات اجتماعية وإما سياسيَّة لا يقبلها القانون، ولا السلطة السياسية، وهذا ما يطلق عليه بالسجن الإصلاحي أو بالسجن السياسي.

والسجن هو ذلك المكان المنعزل عن أعين الناس، "وقد يكون مكاناً يكبح الحياة أو يرفضها"(١) وخصوصاً إذا وُسم بأنّه مكان للعقاب والمراقبة، فهو مكان "يرتكز دوره المفترض أو المطلوب كجهاز لتغيير الأفراد"(٢) وتتغير فيه القيم الإنسانية، وقد يكون مكاناً لتلاقي الأفكار وتبادل الآراء وخلق الصداقات وتلقي المعرفة، بل ترويض النفس البشرية والتسامح، وفي كل هذه الحالات فإن هذا الإجبار، وهذا الإغلاق يفرضان على المرء تداعيات وبواعث واستحضار الذكريات، التي تأتي في صورة حلم أو يقظة لتناشد الحرية المصادرة. والداخل إلى هذا الفضاء يحاول التأقلم مع الزمان والمكان الموجودين فيه، وسيقف السجين مع ذاته يصارع الألم والحزن لكي يتجاوز المحن والأزمات، واضعاً نصب عينيه أمل الخروج في يوم من الأيام.

في هذا الفصل أحاول من خلال الدراسة رصد كل مكان يتعلق بالقيد أو الحَجْر أو بالسجن الإصلاحي أو السياسي عبر الثلاثية، سواء كان المكان ساحة السجن أم الزنازين، أو ما يتصل بهذا المكان ويرتبط به من أفراد شرطة ومعداتهم أو حراس أو سجناء، وسنتعرف على هذا المكان وموقعه وبعضٍ من علاماته الجغرافية، وكيف استطاع الروائي تناول مادته السردية في عمله الروائي. وسأتعرف أيضاً على طبيعة السجناء وعلاقاتهم بعضهم ببعض، وعلاقة الحراس بهم، وعلاقتهم بالعالم الخارجي، فضلاً عن الوقوف على الظروف التي دعت هؤلاء إلى أن يكونوا في هذا المكان.

السجن الإصلاحي والسياسي مكان يُعزل فيه أي شخص أخل بالنظام الاجتماعي والأخلاقي أو النظام السياسي، بمعنى آخر، كل شخص نفَّذ أو يعتقد أنَّه نفَّذ عملاً أو حاول أن ينفذ العمل أو حرّض على هذا العمل، ولم

---

(١) جماليات المكان، مرجع مذكور، ص ١٣٤.

(٢) ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، ترجمة: علي مقلد، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠، ص٢٣٦.

يرضَ عنه المجتمع أو السلطة السياسية، لذلك فالمكان هنا يشلّ حركة السجين، لأنّه مقيد الحريَّة والانطلاق، وعلى السجين أن يتأقلم مع الوضع الجديد، ويستجيب للانفعالات التي تفرض عليه. وإذا كان السجن الإصلاحي يستقبل السجناء الذين ارتكبوا جرائم قتل أو نهب وسطو، أو تاجروا في المخدرات، فالسجن السياسي يستقبل الذين لهم انتماءات حزبية سياسية أو طائفية أو عرقية، ولهم رأي يخالف ويعارض السلطة السياسية في سياستها الداخلية أو الخارجيَّة، أو الذين يقعون في دائرة الشك وعدم التيقن من دورهم وانتماءاتهم.

سأسير في معالجة النص الروائي من خلال معرفة المكان بوصفه سجناً سياسياً، وموقعه الجغرافي، والنزلاء الذين نزلوا فيه وتوجهاتهم الفكرية، وطموحاتهم وآمالهم، وبيان نوع العلاقة الإنسانية التي تربطهم، وكذلك مستوى العلاقة المنسوجة بينهم وبين مسؤولي السجن، أما حين أدخل في دراسة السجن الإصلاحي فلابدَّ من النظر إلى الفرق بينه وبين السجن السياسي ونوع النزلاء بهذا السجن، ولكن علينا أن نقف إن كان السجن بنوعيه قد قام بدورٍ في تنمية الشخصية داخل السجن أم لا. وإنَّ الحديث عن السجن يختلف عن الحديث عن البيت، فبقدر ما يُشعِر البيت بالراحة والأمان، يُشعِر السجن بالخوف والضيق والكآبة، إذ يزج الشخص فيه مرغماً، ويعامل فيه معاملة قاسية لا يعرفها إلاّ من عاناها.

والسجن له سمات مختلفة عن أي مكان آخر، لأنّه مكان يمارَس فيه فعل قمعي ضد الشخص المناوئ للسلطة الحاكمة أو المحتلة المغتصبة، وفي السجن يحرم الإنسان من أبسط حقوقه، وهو حقه في امتلاك حريته، إذ إنّ المكان كما يقول لوتمان، يرتبط "ارتباطاً لصيقاً بمفهوم الحرية، ومما لا شكَّ فيه أنَّ من أكثر صور الحرية بدائية، هي حرية الحركة. ويمكن القول إنَّ العلاقة بين الإنسان والمكان - من هذا المنحى - تظهر بوصفها علاقة جدلية

بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر الإنسان على قهرها أو تجاوزها"[١].

وثلاثية البحر حافلة في هذا المجال بالسجن السياسي الذي هو "ذو طبيعة خاصة تختلف عن طبيعة السجن العادي في المراحل التي يمر فيها السجين، وفي الصور التي تطالعه، وفي الآثار السلبية الجسدية و النفسية التي تصيبه فيه"[٢]. كذلك فإن السجن السياسي "مكان يضع فيه المستعمر أولئك الذين رفضوا الرضوخ، وخدشوا حياء المعادلة، ومن هنا اختلافه عن السجن الذي يوضع فيه المجرمون الذين خرقوا القانون الاجتماعي، وهددوا أمن الناس وحياتهم. إنَّ سجن المجرمين مكان يضمن للمجتمع استمرار الأمن وسيادة الأعراف الاجتماعية، ومن ثم فهو مكان للإصلاح، في حين يكون السجن السياسي مكاناً للتليين والإرضاخ وإعادة السياسيين إلى حظيرة المعادلة: "التسلط - الرضوخ"[٣].

وكان للسجن السياسي في ثلاثية البحر للكاتب حنا مينه خصوصية مختلفة عن بقية السجون السياسية الأخرى في أي مكان آخر، نظراً لظروف الاحتلال التي عانى منها الشعب السوري من قبل تركيا وفرنسة، ومن ثم تواطؤ فرنسة مع تركيا وسلخ لواء إسكندرونة عن الوطن الأم سورية وتشريد السكان من أرضهم.

---

(١) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة أَلِف البلاغة، القاهرة، ع (٦)، ١٩٨٦، ص٨٨ ــ ١٠٦.

(٢) السجن السياسي في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص٣١.

(٣) المرجع السابق، ص٣٢.

يقول ميشيل فوكو في السجن الإصلاحي هو مكان "لتشكّل معرفة عياديّة حول المحكومين"(١) وهو إقامة إجبارية تفرض على النازل فيه أن يكون سجيناً، ويحاول القائمون على مصلحة السجون إعطاء السجناء فرصاً لمراجعة الذات ومحاسبة النفس والتأمل في المستقبل، فالسجن كما يقول: بالتاردا: "جهاز انضباطي صارم"(٢) فهو يستقبل المتعلم والجاهل والغني والفقير، وصاحب الوظيفة والعاطل عن العمل، لذلك يأتي فعل ترويض النفس وتعويدها على تعلّم بعض المهن بحسب الميول والقدرات الذهنية والعقلية، هذه المهن التي قد تخدم السجناء في حياتهم بعد خروجهم من السجن.

ولا يشعر السجين بالحب والتسامح والصداقة إلاّ إذا حصل على معاملة إيجابيةٍ من قبل مسؤولي السجن، لذا لابدَّ من الابتعاد عن التفرقة الدينية أو المذهبية أو الطائفية أو العرقية أو اللونية أو الاجتماعية، لكي يعيش السجناء الزمن الجديد، ويتفاعلوا مع المكان الذي سوف يمثّل لهم جزءاً أساسياً في تكوينهم النفسي والثقافي والاجتماعي. "أمّا السجن السياسي فهو المكان الذي حشرت فيه السلطة السياسية المناوئين لها، أو الذين اشتبهت بمناوأتهم لها"(٣) إذ يكمن هذا السجن في وجود صراع حاد بين قوة التغيير في المجتمع والسلطة السياسية، ويتجلى هذا الصراع في الاضطرابات والمظاهرات والعصيان والتمرد والعنف والعراك مع السلطة، مما يسبب وجود أمكنة خاصة تجمع هؤلاء المعارضين للسلطة، بل إبعادهم عن رؤية الناس أو الجلوس معهم.

حاولت أن أرصد أمكنة السجن السياسي في ثلاثية البحر «حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد»، فتبين أنه لا يوجد فصل بين السجن الإصلاحي والسجن

---

(١) المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، مرجع مذكور، ص٢٤٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣٩.

(٣) السجن السياسي في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص٥.

السياسي، لأنَّ كلاً من المحتل التركي البغيض والفرنسي، كان يريد سجوناً ولا يريد إصلاحاً، وبالتالي فإن حشر السجناء السياسيين الذين تجذرت في نفوسهم إرادة المقاومة والعصيان والتمرد على الاحتلال ومقاومته، إلى جانب السجناء، في السجن الإصلاحي الذي يضم في داخله الحشاشين والمجرمين والسارقين... وغيرهم، بات ضرورة لذلك المحتل، وذلك بغية إذلال هؤلاء المناضلين الشرفاء وقتل روح المقاومة في ذواتهم.

ومن خلال رواية «حكاية بحّار»، يتردد صدى السجن الإصلاحي، مرة واحدة، في فقرة واحدة، وبإشارة سريعة تخلو من أيِّ وصف هندسي للسجن، حتى دون أن يدخل سعيد حزوم هذا السجن، وذلك عندما دخل إلى مخزن مغلق عنوة دون إذن، في أحد المرافئ الأجنبية، فلو أُمسِكَ به لدخل السجن الإصلاحي، بتهمة السرقة، بل ربما بتهمة اغتصاب فتاة كانت داخل المخزن المغلق، ولمجرد أنه يحدِّث نفسه بذلك، نراه يصوِّر السجن بأنه مرعب ومخيف، بالتالي نجد تلقائياً أنَّ نفسيته تميل إلى الكره والنفور والازدراء والخوف من هذا المكان المغلق، المقيد للحرية، والبعيد عن الحب والعاطفة، ويتضح هنا الخوف والرعب مما سيُعامل به السجين هنا، من قبل أناسٍ لا يعرفهم ولا يعرفونه، لا يعرف لغتهم، ولا يعرفون لغته. وفي ذلك يقول: «...**ارتكبت حماقة في الدخول إلى مخزن مغلق، لا يحق لأبناء البلد أن يلجوه عنوة، كما فعلت أنا، فكيف بأجنبي، إذا اتّهم بالسرقة أو بما هو أخطر، وألقي به في سجون مرعبة، بين أناس لا يعرف لغتهم، وليس له بينهم شفيع**»(١).

وبموضع آخر من رواية «حكاية بحار»، يتردد صدى السجن السياسي، مرتين، وبإشارة سريعة أيضاً تخلو من أيِّ وصف هندسي للسجن، مرة بسبب

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٢٣.

مناهضة السلطة السياسية، والعمل من أجل تأليف نقابة للعمال ومرة بسبب قضية حزبية، أي الانتماء إلى حزب معارض للسلطة.

يقول سعيد: «**أعرف رجلاً في حيّنا، كان يعمل في إدارة الريجي. كان عاملاً بسيطاً، ميكانيكياً، وكان دخله جيداً، يكفي عائلته، وكان يستطيع أن يعيش مرتاحاً، قرير العين بزوجه وأولاده، ففضَّل على ذلك أن يناضل لأجل نقابة لعمال الريجي فصارت النقابة قضيته،... وسجن لأجل ذلك، وبعد السجن أصبح عاطلاً عن العمل...**»[1].

ويقول أيضاً سعيد: "... **ذلك العامل، كما سمع بعد ذلك، سُجن في قضية حزبية، كان منتمياً إلى أحد الأحزاب، وكان له من الصبر أن يناضل نقابياً وحزبياً ...**"[2].

إذاً الكفاح والنضال ضد الاستغلال للتخلص من الظلم والاستغلال، وإنصاف المستغلّين، وتحقيق العدل، والسعي للحصول على حقوق العمال، التي هي حقوق مشروعة، وتشكيل وعي نقابي لهم، من أجل وحدة أصواتهم، ولتحقيق أهدافهم، هو عمل سياسي ضد سلطة بورجوازية مستغلّة، عميلة للاستعمار، مصيره حكماً سيكون كما رأينا السجن، وكذلك مناهضة السلطة بالانتماء إلى حزب معارض لها، مصيره السجن السياسي. هنا نجد أنَّ الكاتب حنا مينه لم يتوقف عند وصف السجن وصفاً هندسياً وإنما اكتفى بالإشارة إلى أسبابه، أو الأحداث التي جرَّت إليه، وأيضاً ليس السجن السياسي لمناهضة السلطة السياسية وإنما له أسباب أخرى بيَّنها الكاتب حنا مينه في رواية «حكاية بحار»، وعلى لسان بطله سعيد حزوم، الذي يشير إلى أنَّ نضال والده وكفاحه، ووقوفه في المقدمة، قائداً شعبياً ضد المحتل التركي العنصري البغيض، الذي يقف ضد الحرية، يمارس القهر والتسلط، ويقف إلى جانب

---

(١) المصدر السابق، ص٧٥ - ٧٦.

(٢) المصدر السابق، ص٧٩.

الأتراك، ضد العرب في حي الشرادق، أو على ظهر الباخرة، وبالتالي فقد سجن صالح حزوم لمدة عام واحد. وبالتالي نجد هنا أنَّ حالة التضامن والتكاتف كان سببها الوعي الفطري وتطوره وتطور هذه النزعة القومية والتي سببها ظلم الأتراك ومسبتهم للعرب والعنصرية تجاههم.

يقول سعيد حزوم: «**... وهكذا وجد أبناء حي «الشرادق» أنفسهم في وضع الدفاع عن النفس، عن الوجود، عن العمل، وعن الشرف وكان سبب آخر يزكي حماستهم للتكتل، للاتحاد، للاستماتة في المعارك، هو أنهم عرب من أبناء الأناضول... وكان الآخرون المعتدون غالباً من الأتراك...**»(١).

ويقول أيضاً: «**... كانت معارك قومية، تحررية، طبقية بمعنى ما...**»(٢).

ثم يصوِّر تدخل الشرطة التركية وتدخّلها واستخدامها الرصاص ضد المتعاركين على ظهر الباخرة، وسقوط جرحى. وبإشارة سريعة خالية من أي تفصيل نجد أنَّ الزيارات كانت مسموحة في السجن، وبالتالي عندما أخذت الأم ابنها سعيد ليرى والده في السجن. أصرَّت عليه الوالدة ألّا يبكي عندما يرى أباه لأن سجنه هنا كان مفخرة له ولكل أبناء حيِّه وبلده. يقول سعيد حزوم: «**وعندما سجن بعد المعركة مع الأتراك حزنت أمي كثيراً، حزنت ولم تبك**»(٣). وقالت لسعيد: «**... لا تبك أمامه مهما حزنت لرؤيته سجيناً، ولا تظهر الضعف، وقل له، أمام السجناء، إننا بخير، ونحن ننتظر عودتك...**»(٤).

ورغم أنَّ هناك إجراءات خاصة للزيارة، ولاسيَّما السجين السياسي، والتي تتطلب إجراءات روتينية معقدة، إلاّ أن الكاتب لم يمر عليها

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٠٢.

(٢) المصدر السابق، ص٢٠٣.

(٣) المصدر السابق، ص٢٢٤.

(٤) المصدر السابق، ص٢٢٥.

ولم يستعرضها، وكان هناك رغم الحزن فرحاً خفياً هو أن صالح حزوم يعرف وقت خروجه، فهو سجن لمدة عام واحد، بعدها سيكون بعيداً عن هذا المكان المغلق والذي يقسر حريته. وعند خروجه من السجن، كان الجوع أكثر والقهر أكثر، وكان الفقر أكثر، وذلك بسبب وجود الفرنسيين، وقد راح الأتراك وجاء الفرنسيون، فأصبح الجوع أكثر والسجن أصعب، لكننا نجد أن صالح حزوم مستعد للمخاطرة بحياته فداء للوطن وبالتالي فهو: «**يفضل الموت في أي معركة على السجن أو الإعدام...**»(١). إذاً هنا نرى أنّ السجن هو قاسم مشترك بين المناضلين جميعاً. وبالتالي لم يتوقف الكاتب عند وصفه هندسياً بل اكتفى بالأحداث التي جرّت إليه، وبالتالي فالسجن هنا من الأمكنة التي تكوّن عالم فضاء المدينة ويكون فضاء الرواية كمكان أشمل وأوسع من معناه هندسياً. وعندما نستعرض رواية «الدقل»، للكاتب حنا مينه، نرى أنّ هناك دقة كبيرة وتفاصيل كثيرة للسجن وفضائه.

كما تبين لنا الجداول الآتية:

جدول رقم (١): الأماكن

المكـــان	**الوصف والدالات**
النظارة	التعذيب الجسدي
المحكمة المختلطة بحلب	إصدار الحكم بالسجن ثلاث سنين/ النائب العام الفرنسي/
الزنزانة	العذاب النفسي - فقد الإحساس بالزمن
القاووش (القواويش)	وصفه الهندسي - فضاؤه والشخصيات التي تتحرك داخله

(١)- المصدر السابق، ص٢٧٢.

المكـــان	الوصف والدالات
نافذة السجن	عالية - متنفس (الهواء) - الضوء - الخارج
باحة السجن (أسواره العالية)	وصفها - فضاؤها - الشخصيات التي تتحرك فيها - مكان مفتوح على المكان المغلق (سجن)
أسطحة السجون	الحرس والدرك
سجن النساء	إصلاحي
سجن إسكندرونة (القاووش)	وصفه الهندسي - تأثيره في نفسية سعيد
المرحاض في السجن	عذاب نفسي - ذل ومهانة (ينقلب الإنسان إلى حيوان)

جدول رقم (٢): الأشخاص

الأشخاص	الوصف والدالات
شرطة - جاويش - رجال درك	نظرتهم إلى السجين - نظرة السجين إليهم - أسلحتهم - لباسهم - نفسياتهم
محقق	التعذيب
النائب العام الفرنسي	إصدار الأحكام الكيدية
السجناء	١- أسباب دخولهم السجن ٢- نوع سجنهم ومدة محكومياتهم ٣- أعمارهم ٤- حالاتهم النفسية

	٥- علاقاتهم الخاصة مع بعضهم وسجانيهم ٦- علاقات السجانين مع المساجين ٧- الزيارات ٨- الطعام

جدول رقم (٣): الأشياء والأدوات

الأدوات	الوصف والدالات
القيود	تقييد السجين - نفسيته
القفل الحديدي	إغلاق باب السجن والزنزانات
التنكة	مرحاض خاص

وصف حنا مينه تجربة السجن القاسية ببالغ الدقة والتفصيل في روايته «الدقل»، فقد تعرَّض البطل سعيد حزوم للسجن والتعذيب على أيدي الشرطة، والمحققين، وعلى أيدي سلطات الاحتلال الفرنسي عندما أصدر النائب العام الفرنسي بحقه حكماً بالسجن مدته ثلاث سنوات.

وقد روى هذه الحاثة بنفسه بادئاً بالليلة التي اعتقل فيها، يقول: «... **أطلت رؤوس ثلاثة من العتمة. جاويش وشرطيان. كانت مسدساتهم على جنوبهم، وفي يد الجاويش كرباج يضرب به على جزمته ذات العنق، وكان يبدو مغضباً، متنمّراً، يوشك أن يرفع كرباجه ويضرب...**»[(١)].

«... **صاح الجاويش محتداً : - ترفع صوتك يا كلب؟ ..**»[(٢)].

قال الجاويش: «**فتّشوا البيت.. لا أحد يتحرك سنطلق النار على من يعترضنا**»[(٣)].

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص ٣٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٩ .

(٣) المصدر السابق، ص٤٠.

ثم يتابع سعيد قائلاً: «**قادوني إلى النَّظارة، وعذَّبوني، كي أخبرهم أين والدي، ولما كنت أجهل مكانه، فقد ذهبت جهودهم سدى. وفي اليوم التالي أطلقوا سراحي**»[١]. وتلك الليلة التي اعتقل فيها سعيد هي بداية المعاناة، فوضع القيود في يديه، وتفتيش البيت بأسلوب همجي، والشتائم البذيئة، كلها تشعره بأن هناك من يتعدى على حقوقه بوصفه إنساناً يتمتع بالحرية، التي سلبت منه في اللحظة التي تعرض فيها للاعتقال. إنه يتعرض للإهانة والخروج من بيته مكرهاً دون أن يستطيع الدفاع عن نفسه مهما حاول أمام سلطة غاشمة لا ترحم ولا تعرف للإنسانية طريقاً.

يقول سعيد حزوم: «**عندما اعتقلوني ثانية قلت للمحقق كل هذا... أي أنه يفتش عن جثة والده في السفينة... لكنه لم يقتنع. أمر بسجني، وفي هذه المرة توسع معي في التحقيق، وفتح دفتر تلك الجثة الغريبة، واعتبرني مسؤولاً عن بحّار فرنسي غريق...**»[٢].

وقال المحقق: «**... أنت وجدتها بعد هذا العام وأنت مسؤول عنها.. كان يجب أن تحافظ عليها، أو تخبر السلطة، بدلاً من أن تمثّل فيها وتتركها لوحوش البحر.**

أنكرت أنني مثلت فيها»[٣].

ويتابع قائلاً: «**... المحقق أحالني إلى المحكمة المختلطة في حلب، وهناك طالب النائب الفرنسي بسجني قائلاً: هذه جريمة بحق الإنسانية الدافع إليها الكره والوحشية ومقاومة السلطة الفرنسية.. وحكم علي بالسجن ثلاث سنوات. أدركت وأنا أرمى بالزنزانة، أنني حكمت نيابة عن والدي...**»[٤].

---

(١) المصدر السابق، ص٤١.

(٢) الدقل، مصدر مذكور، ص٤١.

(٣) المصدر السابق، ص٤١.

(٤) المصدر السابق، ص٤١ - ٤٢.

ينبع الاعتقال الثاني وتوسيع التحقيق مع السجن، والحكم عليه نيابة عن والده، وذلك لأنّ والده ناضل ضد المحتل، وبالتالي يدفع سعيد حزوم ضريبة والده كسجين سياسي هو أيضاً. إذاً تبع الاعتقال، السجن، ثم الإحالة إلى المحكمة المختلطة في حلب، التي تديرها سلطة الانتداب الفرنسي، وأصدر حكماً على سعيد بالسجن ثلاث سنوات، ثم وضع سعيد في الزنزانة التي "تعد لوناً من ألوان تعذيب السجين السياسي والضغط عليه للاعتراف بما يملكه من معلومات وتهيئته للرضوخ لأوامر السلطة. وهي المرحلة الثانية من مراحل السجن السياسي، يودع فيها السجين منذ نهاية استقباله إلى ما بعد الفراغ من التحقيق معه. وإصدار الحكم. ولذلك فهي أطول المراحل زمناً وأشدها ألماً على السجين لأنه - في أثنائها - معزول عن الآخرين، سواء أكانوا سجناء أم سجانين"(١).

إنَّ وضع السجين في زنزانة منفردة، تجعله يفتقر لكل شيء، وبالتالي ينعدم إحساسه بالزمن، وينقطع اتصاله بالعالم الخارجي. وبالتالي لا يبقى أمام السجين إلاّ مواساة نفسه بأي شيء، محاولاً أن يشغل ذهنه وتفكيره بالذكريات حتى لا يجعل هذه الزنزانة القاسية ووحدتها تؤثران في عقله ووعيه، وتشل إرادته وبأسه، وهو بهذه الحالة لا يملك إلّا الذكريات سواء أكانت حزينة أم مفرحة.

يقول سعيد حزوم وهو في السجن محدثاً نفسه: «**أنت فتى ما تزال، لكن فتوّتك استُلبت بطريقة ما، فأنت صغير في العمر كبير في التجربة**»(٢).

ويقول: «**الحياة مدرسة والسجن جزء من الحياة...**»(٣).

---

(١) السجن السياسي في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص٣٦.

(٢) الدقل، مصدر مذكور، ص٤٣.

(٣) المصدر السابق، ص٤٣.

والوحدة تدفع الخيال إلى العمل، فينفصل سعيد عن عالمه القاسي، عالم السجن والوحدة القاتلة، إلى عالم آخر، يحقق له الثبات والصمود. وهذا يعني أنّ الخيال قد يقوم بتحقيق نوع من الاغتراب عن الواقع. إنَّ أهمية الحديث عن السجن هنا تكمن في أثره البالغ على نفسية سعيد حزوم وعلى حياته فيما بعد، وإسهام هذه المرحلة في تغيير مجرى حياته، وإن كانت آثارها سلبية عليه. فذكرى السجن، وكل ما تعرّض له سعيد من تعذيب، لن تفارقه طيلة حياته. «**في اليوم الأول، بعد الحكم، ضاقت به الدنيا. استشعر قهراً مراً، حاداً، يفري أحشاءه، وينشر طعماً حارقاً، كريهاً، وتحت لسانه راحت غدده تفرز هذا القهر لعاباً سامّاً يبلل شفتيه كلما جرض بريقه**»[١].

إنَّ السجن والمعاملة القاسية التي لقيها سعيد قد حفرت في نفسه جرحاً بات من المستحيل أن يندمل أو يشفى، بل تبقى ذكرى هذه التجربة القاسية حية في داخله. يقول سعيد حزوم: «**تعقدت حياتي.بتّ أكره حياتي...**»[٢].

وقد أنهكت قوى سعيد الجسدية والنفسية، وما عاد يستطيع تحمل أي شيء آخر، لكن قوة الإرادة والعزيمة، والشعور بأهمية القضايا التي يدافع عنها تجعله يصمد أكثر فأكثر...

يقول سعيد حزوم: «**... كنت أعتزم أن أكون بحّاراً، كنت مولعاً بسيرة الرجال الذين يقاومون فرنسا. كانت لديَّ قضية**»[٣].

إنَّ الخلاص من هذا السجن لم يكن بالأمر الهين. وفي اليوم الذي تولد فيه الحرية، تولد مكبلة بالسلاسل، وتأتي برفقة أمر النفي أو الهروب من الوطن، من الغربة في الوطن. يقول: «**لن يشفيني سوى السفر...عليَّ أن أخرج من بلادتي وكسلي. في الغربة أنسى. أجدد نفسي...لا فائدة من بقائي**

---

(١) المصدر السابق، ص٤٣.

(٢) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص١٠٤.

(٣) المصدر السابق، ص١٠٤.

هنا، أغرق في الوحل أكثر فأكثر...»[1]. أسلوب السرد الروائي الذي استخدمه الكاتب في رواية الدقل يؤكد ما يعانيه السجين داخل هذا المكان، إذ نراه يكره كل شيء يذكّره بما كان فيه، وبخاصة الشارات الدالة على الحراس والمسؤولين داخل السجن . إنَّ التعذيب والتحقيق والمسدسات والبنادق والعصي والسياط، تمثّل عند السجين دور الضرب والاعتداء الجسدي، أو مايوحي بالاعتداء النفسي، فالشتائم والكلمات البذيئة تؤثر في نفسية السجين، وتخدش كبرياءه وتجرح شعوره. تولّد لدى السجين دلالة بالمكان يقوم بدور البعد القسري، والغربة، والإجبار على البقاء في فضاءات ضيّقة.

وعندما يرى المحقق أو الحراس أو رجال الدرك والشرطة والجاويش، ببزاتهم العسكرية، فهذا عنصر مهم قد يزرع الخوف والاضطراب، وعدم الاستقرار النفسي عند السجين تجاه رجال الأمن. وهنا تتكشف الرؤية تجاه بزات الدرك، لذلك نجد أنّ اللباس يعطي انطباعاً عمن يرتديه، ودوره الفاعل في التحقيق والتفتيش، ومن هنا جاء الكره للباس العسكري من قبل السجناء، لأنه يكشف نوع التعامل الذي يقوم فيه كلٍّ من المحقق ورجال الدرك تجاه السجناء.

وكان هذا واضحاً من خلال خوف الناس من الشرطة، ومن خلال إطلالة الجاويش والشرطة بالمسدسات والكرابيج وبزاتهم، وإساءاتهم بالشتم، وتهديدهم الناس بإطلاق النار، ومن خلال مكان السجن، الذي صورته رواية «الدقل»، نرى أنَّ السجن مكانٌ واحدٌ يحوي العديد من القواويش. والزنازين المنفردة والجماعية. حيث نجد أنّ الكاتب حنامينه وعلى لسان بطله سعيد يصف القاووش هندسياً بلمحة سريعة بأنه واسع، وبعكس الزنزانات، لكنه يغص بالمساجين، هذا ما يجعله يكاد يختنق.

---

(١) المصدر السابق، ص١٠٤.

يقول سعيد حزوم: «**... بدا القاووش على سعته، ضيّقاً بهظه بشعور الاختناق...**»[1].

ويصفه بمكان آخر: «**كان القاووش مستطيلاً، على جوانبه فرش السجناء،... في الزاوية المواجهة للباب بابوركاز...**»[2].

إذاً جاء السجن والقاووش والزنزانة هنا بلغة تبرز الحالة النفسية الأليمة والكئيبة، بحكم تعاقب الفصول الزمنية على المكان وعلى شخصياته. فقد رأينا أنَّ سعيد حزوم رغم أنه يعدُّ أن القاووش كان واسعاً إلّا أنه ضيِّق يخنق الأنفاس. السجن هو مكان إقامة جبرية، غير اختيارية في شروط عقابية صارمة للسجناء. وهو نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات، مليئاً بالإلزامات والمحظورات، فما أن تطأ أقدام النزيل السجن حتى يرمي وراءه عالم الحرية، وتبدأ سلسلة العذابات التي لن تنتهي سوى بالإفراج عنه، وأحياناً فإن آثارها كما رأينا تظل ملازمة له مدة طويلة. والوصف الهندسي البسيط يدلّ على أنَّ ما يهم الكاتب ليس السجن كمكان هندسي وإنما كفضاء للشخصيات تدور في فلكه.

ولذلك ركّز الكاتب على الدقائق والتفاصيل الكبيرة والصغيرة للسجناء في هذا السجن، فقد تحدث عن أعمارهم، ونوع محكومياتهم، ونوع سجنهم، ودرس الحالة النفسية لهؤلاء السجناء، وكيفية التعامل مع بعضهم بعضاً، وعلاقتهم بالسجَّان، وعلاقته بهم. وتكلم عن استراحاتهم، وطعامهم، والزيارات التي تأتيهم.

يقول سعيد حزوم في وصف السجن من الداخل: «**كان القاووش مستطيلاً، على جوانبه فرش السجناء. وفي الصدر يجلس رجل كهل، على**

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص٤٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٧ - ٤٨.

فراش وثير، وأمامه حصير، عليها علب الدخان، وبضعة مساجين يتحلّقون حوله. أما السجناء الآخرون فكانوا يجلسون أو ينامون، كل في الفسحة الضيّقة المخصصة له، وفي الزاوية المواجهة للباب بابوركاز، يطهو عليه سجّينٌ الشاي والقهوة، ويقوم بخدمة السجناء، مقابل ما يجودون به عليه»(١).

وفي موضع آخر يبين سعيد دخوله القاووش عملية التعذيب النفسية التي يتعرض لها من السجناء فيقول: «**وحين صار في القاووش،... وأطرق أمام النظرات التي انصبّت عليه من كل جهة. إنها عملية تعذيب نفسية، يمارسها عليه السجناء أنفسهم، لقد حدث الشيء نفسه في سجن التوقيف، وفي سجن حلب المركزي**»(٢).

وقد وصف سعيد نافذة السجن الحديدية فقال: «**صارت النافذة ذات القضبان الحديدية، الموجودة في أعلى الجدار متنفَّسه الوحيد**»(٣).

وتساءل: «**كيف تؤمّن الهواء لكل هؤلاء المحشورين في القاووش؟**»(٤).

فالنافذة لم تكن مكان إسقاط الضوء داخل الزنزانة نهاراً، والاستنارة بها ليلاً، ولم تكن مكاناً لاستنشاق الهواء، بل تبدو النافذة هي تمركز أماني الإنسان السجين في الحرية، وهي الرغبات الدفينة والمتخيلة تجاه العالم الخارجي، وهي التي تكشف المواقيت والمواعيد الليلية والنهارية وتبرزها له. كما أنَّ نافذة السجن هيَ بدلالتها تطل على الفضاء الخارجي، فضاء الحرية لذلك تتجمع حولها كل آمال السجناء، وهم داخل هذا المكان بعيدون عن العالم

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص ٤٧ - ٤٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٣.

(٤) المصدر السابق، ص٤٣.

الخارجي ومعايشته. وفي موضع آخر يقول: «**والقفل الحديدي، على الباب الكبير يبعث صوتاً موحشاً**»[1].

ولعلَّ أبرز رموز السجن بوصفه مكاناً للإقامة الجبرية شديد الانغلاق، فهي تلك المفاتيح التي تدور في أقفال الأبواب والمنافذ لكي تحجب العالم الرحب وتكون الحد الفاصل فيما بين الخارج والداخل، هي ممارسة قهرية يفرضها قانون السجن لإماتة ذات النزيل والإجهاز عليه تدريجياً، والمفتاح هو عنوان السجن وكل حركة له نوع من العقاب في ذاتها يعاني منها النزيل فيما تعمق شعوره بفقدان تلك الحرية، وهكذا إنَّ المفاتيح قد كوّنت دائماً الركيزة الأساسية الواقعية التي يقوم عليها النظام الصارم لعالم السجناء من حيث هو فضاء مغلق.

لم يصف سعيد السجن من الداخل فحسب بل من الخارج وتحدث عن وجود سجن إصلاحي للنساء حيث يقول: «**على الطرف الأيمن من الباحة منطقة محرمة: إنها تطل على سجن النساء**»[2].

وأيضاً بيَّن مكان السجن فقال: «**كان السجن يواجه المدرسة من جانبها الخلفي**»[3]. ووصف الحراس المنتشرين على أسطحة السجون وهم مسلحون، يراقبون السجناء، ومن هؤلاء الحراس موجود في الباحة، وبين السجناء.

ومن خلال توصيف سعيد للسجن من الداخل نراه مليئاً بالسارقين، واللواطين، (كرحمو) الذي اعتدى على (حمود) الذي لا يتجاوز عمره (١٤) عاماً تحت قوة السلاح والتهديد. مبيناً وجود أسلحة كالسكاكين بين أيدي المساجين وآلية دخولها إليهم عن طريق الزائرين، وفي علب الأكل.

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص٤٧.

(٢) المصدر السابق، ص٤٥.

(٣) المصدر السابق، ص٤٦.

يقول سعيد: «**في الليل سمع بكاء صادراً من أحد جوانب القاووش. تخللت البكاء صيحات وشتائم. سمع أحدهم يقول: «ارفع السكين عنّي.. أنا لا أستطيع» وأجابه صاحب السكين: «لا ترفع صوتك وإلاّ قتلتك، عرص!»... ثم سمع صرخة موجعة، تلاها صمت...**»[1].

وكان مليئاً بالحشاشين، والذين يحششون بالسجن، والمجرمين العتاة، ومتعددي السوابق، والجبناء، وبالشجعان، يعج بهذه الفئة المنحرفة، وإلى جانبها فئة السجناء السياسيين. وفي هذا السجن كل الأعمار بدءاً من الأعمار الصغيرة مثل حمود الذي لم يبلغ من العمر (١٤) عاماً، إلى العجوز أبي يوسف الذي كانت تربطه مع الجاويش علاقة جيدة، وكان الجاويش يحترمه.

في حوار بين الجاويش وأبي يوسف حول حمود يقول أبو يوسف: «**ابق في القاووش وأنا أكفلك.. لن أسمح لأحد بالاعتداء عليك.. تعال إلى جانبي.. هات حصيرك.**

وقال الجاويش متودداً: كفالتك على الرأس يا أبا يوسف.. أنت في مقام والدنا جميعاً»[2].

وكشفت الرواية عن علاقة السجناء ببعضهم البعض أيضاً، فأحياناً علاقاتهم تكون جيدة، وأحياناً منفِّرة، وأحياناً عدائية، والجبان يخاف القوي، لكنهم جميعاً موجودون ضمن المكان نفسه، ولكن نفسياتهم تختلف من قوي إلى جبان، كالشاب عطية الذي كان يبكي دائماً، يريد الخروج من السجن، وقد يساعدون من يحتاج إلى مساعدة في بعض الأحيان...

«**في الصباح تراكض السجناء، وما إن فتح الباب، إلى قضاء حاجاتهم. كان على السجين الجديد، كما جرت العادة في القاووش أن يحمل**

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص٥٩.

(٢) المصدر السابق، ص٦٥.

صفيحة الأقذار إلى المرحاض. لكن مصطفى قام بهذه المهمة عن سعيد..»[1].

ونرى في السجن أنه مهما يكن التعامل الحسن من قبل مسؤولي السجن تجاه السجناء أو تجاه بعضهم، فإنَّ النفور والكره للدرك والسجانين و كل شيء يوحي بالسجن يظهر بين لحظة وأخرى عند السجين. وأخيراً، يمكن القول إنّه قد لا يكون السجن كالموت، ثمة فارق كبير. الموت نهاية كل حي، لكن السجن ليس مصيراً لا خيار معه. شيء من المواجهة، شيء من الوعي، شيء من شجاعة، يتقبل السجين واقع السجن، كما يتقبل واقع الموت، ولكن عذاباته التي بدأت بدخوله السجن لن تنتهي إلا بالإفراج عنه.

---

(١)- المصدر السابق، ص٦٧.

الفصل الثاني

المكان المفتـوح

تمهيد:

المكان المفتوح عكس المكان المغلق. والأمكنة المفتوحة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان. إنّ الحديث عن الأمكنة المفتوحة، هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر، والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة. أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة والمحبة. أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسفينة والباخرة كمكان صغير، يتموج فوق أمواج البحر. وفضاء هذه الأمكنة قد يكشف عن الصراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنية، وبين الإنسان الموجود فيها.

من هذه الأماكن ما يحقق للإنسان المودّة والحب، كالحي الشعبي، ومنها ما يحمّله الحياة والموت والإرادة والسمو والفشل والخيبة، ورغم ذلك فهو مكان إيجابي للإنسان كالبحر، ومنها ما هو حاضن للوجود الإنساني، الذي يخترق بذكورته العنيدة الأرض الميتة التي يمر منها، فيحولها إلى خصب وحياة، ومنها ما يكوّن بفضائه اغتراباً وضياعاً للإنسان، وبالتالي فهو مكان سلبي كالمدينة.

لقد كوّن المكان المفتوح في ثلاثية البحر، للكاتب حنا مينه، حيّزاً مهماً، وقد اختلفت هذه الأمكنة، فلكل مكان صفاته المختلفة والتي نستطيع تبيّنها من خلال قراءة ثلاثية البحر التي شملها هذا البحث.

حيث سنتناول في ثلاثية البحر الأمكنة المفتوحة الآتية:

المدينة (فضاء المدينة)
الحي (فضاء الحي)
البحر (فضاء البحر)
النهر (فضاء النهر)
السفينة/الباخرة (فضاء السفينة/الباخرة)

١ - المدينـــة :

المدينة هي "مسكن الإنسان الطبيعي"(١)، أوجدها الناس لتكون في خدمتهم وعلى مستواهم، أوجدوها لتساعدهم في العيش وتطمئنهم وتحميهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم. وتختلف المدن عن بعضها البعض، فلكل مدينة موقعها الجغرافي، وتتميز كلّ مدينة بعاداتها وتقاليدها، والمدينة قد تكون مكاناً مفتوحاً، أو مغلقاً، فقد تكون مغلقة على نفسها، أو قد تكون مفتوحة على البحر، "أو قد تكون قابعة في زوايا الأودية منكمشة في حركة ذعر أو منتشرة في ظل السهل البعيد"(٢).

تشكّل المدينة في ثلاثية البحر للكاتب حنا مينه، رمزاً سلبياً، متناقضاً، ينظر إليها بعين مريبة، شاعراً بغربته فيها، وبانفصاله عنها، فالمدينة في

---

(١) قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، ص١٩.

(٢) مجموعة من المفكرين الفرنسيين: الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، ترجمة: كمال خوري، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٧، ص٦.

نظره وإن امتلأت بشراً فهي تعاني قحطاً وجوعاً وفساداً، المدينة زائفة، تعبّر عن فقدان التماسك وتصدع العلاقات الاجتماعية، وتزعزع القيم، وهي تقهر الإنسان، تحاصره، تسحقه. المدينة مرتع للقيم الضائعة، وَسَطٌ مشحونٌ بالفسق واللهو والعبث والتهتك الأخلاقي، المدينة مرتع للاغتراب، والمعاناة المؤلمة، لمجتمع تفككت فيه كلّ القيم والمعايير الاجتماعية. المدينة مكان غارق مع سكانها في وحل قاذوراتها.

إنّ التمرد عنده، وكرهه للمدينة، يرتكز على الخلفية السياسية دون غيرها، فهي بؤرة الفساد السياسي، والقهر الاجتماعي. والمدينة عند حنا مينه ذات موقع جغرافي واحد، إنْ كانت (مرسين، أو إسكندرونة، أو اللاذقية، أو بيروت، أو الإسكندرية)، تطل على البحر المتوسط، وكلها مدن تتشابه في أنها مفتوحة على العواصف والأنواء، مدن مفتوحة على الاحتلال الاستعماري البغيض، تركياً كان، أو فرنسياً، أو إنكليزياً، مفتوحة على الاستغلال من الداخل، متفاوتة السكان ما بين طبقة غنية مترفة مستغِلّة، ومابين طبقة فقيرة مهمَّشة، كلها مدن تُذِلُّ الإنسان وتستعبده.

يقول سعيد حزوم: "**لم أعثر على والدي في الإسكندرية... وعندما يئست من العثور عليه، قررت العودة إلى الوطن، ونزلت في مركب لبناني حملني إلى طرابلس، ومنها إلى اللاذقية**"(١). ويقول أيضاً: "**في الإسكندرية عرفت الغربة والذل والألم**"(٢).

وقد فقدت المدينة صفاءها الروحي، ووثَّقت علاقاتها بدنس المادة، لذلك نجد أن البطل سعيد حزوم، حَنَّ إلى نقاوة حيّه وبلدته، ومثَّلت له الطبيعة المكان الأمثل والرحم الأنقى، فالمدينة هي وطن، وعندما يوجِّه سعيد حزوم

---

(١) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص١٤ - ١٥.

(٢) المصدر السابق، ص٢٩.

كرهه لها، فإنه لا يكرهها بحد ذاتها، وإنَّما يغلّف كرهه للأغوات فيها، وللطبقة الغنية والمستغلِّة، والتي تعاونت مع المحتل، وانسلخت عن وطنها...

يغلِّف كرهه لطبقة، كانت لا تملك شيئاً، وفجأة أصبحت ثرية. "**تذكر أنّ فلاناً وفلاناً، من أهل المدينة، لم يكونوا يملكون شيئاً، ثم فجأة اغتنوا. صارت لهم أراض وقصور وسيارات... صاروا، بين عشية وضحاها من أصحاب الملايين**"(١).

إذاً قلة تعد على الأصابع، بقذارتها، تسيَّدت على الآلاف المؤلفة من الفقراء، ولعبت بلقمة خبزهم، ونجد أنّ الكاتب لم يصف المدينة دقيقاً، ولكن من خلال دراسته لشخصياتها، ولناسها، ودراسة فضاء الشخصيات فيها، أعطاها هذا البعد، وهذه القسوة، وهذا الكره لها.

إنه يكره الأغوات، ويكره المستعمرين الذين استولوا على مدن البحر، فأصبحت خاوية من كل قيمها، من كل بهائها ونضارتها، من كل كرامة فيها.

يقول سعيد عن والده صالح حزوم: "**كان يكره الأغوات، يكرههم منذ يفاعته، وبما عرف عنهم في بلده الأول اللاذقية، ويستشعر ضرورة كبيرة، في التضامن مع زملائه، أينما عمل...**"(٢).

ويقول أيضاً: "**يا ميناء اللاذقية، اللعنة عليك. وعلى كل موانئ العالم**"(٣).

ولعلَّ أول ما يلفت أي وافد جديد للمدينة، الوجه الخارجي والمادي لها، والذي تلتقطه العين، قبل أن تكتوي به النفس، إن بيوتها الإسمنتية الجامدة جمود سكانها، والتنظيم الآلي للحياة فيها، وتخصص أمكنتها، وضيق أزقتها، وكثرة المتسكعين والبطّالين فيها، وغلبة الازدحام والضوضاء على محيطها، فالمدينة موحشة خالية الروح مخيفة.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٦٥.

(٢) المصدر السابق، ص١٦٠.

(٣) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٦٧.

وبعد أن يطأ البطل المدينة، وينغمس في حياتها، وينصهر في أتونها، ويعرف كثيراً من خباياها. ويعرف ما تتخبط فيه من تدهور فظيع غشي هذا المكان النفعي، فانتزع من نفوس أبنائه المروءة والأنفة، واستأصل من قلوبهم الشفقة والرحمة.

يقول سعيد حزوم: "**طفت في المدينة، سلكت الشارع الرئيس من المنشية إلى القلعة. دخلت الأزقة الفرعية، الضيقة، المزدحمة بالقمامة والقطط، رطوبة الشوارع الخلفية كانت لزجة، زادت في حاجتي إلى غسل وجهي بالماء والصابون. لكن هذا المطلب البسيط، مطلب الاغتسال، لم يكن ميسوراً... و أنا لا أعرف حمامات السوق، ولم أدخلها، وهكذا تعذبت وأنا أطوف في الأحياء الفقيرة من المدينة على غير هدى**"[(١)].

وقد أدرك الكاتب بمرارة القهر الاجتماعي، أنّ المنطق الذي يحكم العلاقات الإنسانية، والاجتماعية في المدينة هو شريعة الغاب، والقهر الاجتماعي المبني على التنافس الحاد والمنطق التجاري، والقمع والاستبداد. وهذا الاستبداد، ومنطق شريعة الغاب، موجود ليس في اللاذقية وحدها فحسب، بل في جميع المدن العربية الواقعة على البحر لتشابه ظروفها وناسها.

يقول سعيد محاوراً أحدهم: "**كان لي صديق في مرفأ اللاذقية يقول ما يشبه هذا الكلام... كان يعمل لتأليف نقابة للبحارة وعمال الميناء. وقد سجنه الفرنسيون، ثم تولّى إقطاعيو المدينة وأزلامهم في الميناء أمره... خطفوه وقتلوه... أغرقوه في البحر يا عم سيّد.**

- هذا يحدث دائماً... عندنا في الإسكندرية، وكذلك في القاهرة وغيرها، حدث مثل هذا...

- ناضلتم ضد الحكومة؟

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص ١٢٨.

- ضد الإنكليز والحكومة..."[١].

والمدينة هي مركز السلطة كيفما كان نوعها، وهي بؤرة التفاعلات والأحداث السياسية بشتى أنواعها، ولذلك فهي أظهر ما تكون فيه علاقة الحاكم بالمحكومين، والسلطة بالشعب باعتبارها المركز أو لقربها منه.

يقول سعيد: "**الكتلة الوطنية هي التي تقود النضال. سمعت ذلك في الميناء. كانوا يتحدثون عن زعمائها. ذكروا فلاناً وفلاناً. لم أعرف بينهم أحداً. هنا الوضع مختلف، في إسكندرونة كان النضال واضحاً. المناضلون السريون كانوا يمرون بالحي. أين المناضلون السرّيون هنا؟ والدي كان مع البحارة، مع فقراء الحي، هؤلاء هم الذين تظاهروا. هنا لا يتظاهر الناس، لماذا؟ كم أشتهي مظاهرة واحدة أسير فيها**"[٢].

إنّ ضياع الإنسان في المدينة واغترابه ناتج عن العلاقات الاجتماعية والاستعباد الممارس ضد فقرائها وكادحيها، من قبل زعامات المدينة التي تعمل على قطع وشائج العلاقات الإنسانية فيها وهكذا كان الاغتراب سمة مميزة وأساسية لمجتمع المدينة، وخاصة للغريب القادم إليها.

يقول سعيد حزوم: "**في اللاذقية لم نعثر على بيت، هناك بيوت كثيرة، لكنها ليست لمهجرين أمثالنا**"[٣].

وقد احتلت المدينة مكاناً بارزاً في ثلاثية البحر، وأظهرت بوضوح انقسام حاد بين طبقة ثرية، وطبقة فقيرة معدمة، كما أظهرت المدينة ظهور الطبقة المتوسطة وتناميها التي تنسّمت الحكم، وتشابك العلاقات وتنوعها أو تنافرها بين جماعات هذه الطبقة. لقد دارت في المدينة مشاكل الطبقة الوسطى وأحلامها وآمالها. واتخذت الرواية من هذه الطبقة محاور رئيسة لها، هذه

---

(١) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٢٤٨ - ٢٤٩.

(٢) الدقل، مصدر مذكور، ص١٦١.

(٣) الدقل، مصدر مذكور، ص١١٧.

الطبقة التي ابتعدت حتى عن مصالح الفقراء وهمَّشتهم واستغلتهم أبشع استغلال، ومثّلت مصالح الاستعمار الفرنسي، وقبله التركي. والمدينة، تعدُّ بالدرجة الأولى البيئة التي ترعرعت فيها الطبقة الوسطى، ولذلك كان لها حضور بارز فيها. تعدُّ المدينة، عدوة للإنسان، ويكنُّ لها البطل كراهية شديدة، وفي النهاية تخلى عنها، واختار البحر بديلاً عنها.

يقول سعيد: "**جلست في المنشية قبالة الملهى، كانت موسيقى راقصة تنبعث منه. وجهاء المدينة وأثرياؤها يسهرون في الداخل والعائلات الكبيرة تتواجد هنا. الفرنسيون يتواجدون هنا أيضاً. يتم اللقاء في جو من المودة.**

تساءلت: هل الملهى منطقة محايدة؟ هل هي أرض فرنسية؟ هل هي أرض عربية فرنسية؟ الأمر ليس كذلك في الأحياء الشعبية. لم أجد فرنسياً واحداً في «الشحادين» أو «الصليبة». مثل هذه الأحياء أرض عربية خالصة. هنا حب الوطن يكون صافياً. السكان لا يهادنون..."(١).

إنّ هناك شعوراً بالكراهية عند البطل يغلّف المدينة، فللمدينة سطوة قاسية، تصل إلى حدّ استلاب الإنسان استلاباً كاملاً، بحيث يصعب أن يتعرف على نفسه بعد ذلك.يقول سعيد حزوم: "**أنا منبوذ يا كاترين، مبعد، أعيش في وطني، ولكنني أعيش في غربة.. هناك في المحيطات، لم أحس هذا الإحساس المؤلم**"(٢).

استخدم الكاتب جماليات اللغة، وحاسة البصر، ليحقق أكبر قدر من الجمالية للمكان الموصوف. وعن طريق استعماله حاسة البصر رسم جماليات المدينة، وهو في استعماله لهذه الحاسة، لا يغير من قاعدة الكراهية للمدينة شيئاً، بل على العكس من ذلك فقد بدت جماليات المدينة أرفع مستوى وجاء الرسم بدرجة عالية من الوضوح.

---

(١) المصدر السابق، ص١٦١.

(٢) المرفأ البعيد مصدر مذكور، ص٣٧٤ - ٣٧٥.

ورغم الوصف كان يأتي بالقبيح من المدينة، "فهو هنا يقدم لنا ما يسمى بالقبح الجمالي، أو الجماليات السالبة، كما يطلق عليها(أدورنو) وهو تيار روائي ساد أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ومنتصفه، كردّ على مبادئ علم الجمال التي وضعها هيغل"[١]. ورغم أنّ الكاتب يكره المدينة، وهو بهذا الكره، إنما يكره الجشع والفئة المستغلة فيها، إلّا أنه من ناحية ثانية يحب المدينة لأنه يحب فقراءها، والناس الذين على شاكلته، متجذرون في أرضهم، لا يخافون العواصف والأنواء، إن كانت داخلية، أو خارجية، في مهمة لإثبات وجودهم، وعن طريق توصيف جماليات المدينة بصرياً، وتوصيف هؤلاء الناس نرى أنه يرسم فضاء آخر للمدينة.

يقول سعيد حزوم: "**أمضيت بعد الظهر في المدينة(يقصد اللاذقية). كان التجوال فيها دون عمل، دون هدف، للفرجة والاطلاع فقط، أمراً يلذ لي. فهذه المدينة البحرية الصغيرة، لها كل طابع الميناء، وهي مضمومة جيداً، بشوارعها وطرقها وأحيائها، وكل ما فيها مريح، بخلاف مرسين. ناسها لطفاء، وكل ما فيها يبعث في الإنسان شعوراً بحرياً خالصاً، ومن عجب أنني لم أشاهد فيها بحّارة أجانب**"[٢].

ثم يتابع توصيف المدينة، ولكن لأحيائها القديمة، وللناس الشرفاء فيها، ومحبته لهم ولأحيائهم التي لم تهادن يوماً فيقول: "**كانت تفتنني من المدينة أسماء شوارعها المستمدة من الزّهر والثّمر. شارع البيلسان، زقاق العنابة، حي الخرنوبة، حارة الجميزة، وكنت أوغل في الأحياء القديمة: الصليبة والشحادين والقلعة والعوينة، وأمر تحت قناطر وعقود ولم أكن قد شاهدتها في إسكندرونة، مما يدل على قدم اللاذقية ووفرة الآثار فيها. كانت النساء محجبات، وأكثر النوافذ ذات ستائر خشبية مقطعة من الخارج ولا يستطيع**

(١) جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص٣٥.

(٢) الدقل، مصدر مذكور، ص١٣٨.

الغريب أن يمد بصره إلى داخل الدور، لأنها مغلقة ومنطوية على أسرارها"[1].

إنها الأحياء الشعبية في المدن التي تحب مدينتها، ووقفت ضد الاستغلال، وضد الاستعمار، سكانها يمتلئون، وطنية وحباً، وكراهية للمحتل. يقول سعيد: "**اتجهت نحو حي القلعة. صادفت بعض الضباط الفرنسيين في طريقي. كان المارة يتحاشونهم. نظرات ملأى بالكراهية تحيطهم من كل جانب"**[2].

يظن البطل سعيد حزوم بأنه لابدَّ أنه سيكون في هذه المدينة أبطالٌ سرّيون وأثناء مسيره في المدينة، وتوصيفه لها، ولأحيائها، ولناسها، ولتمايزاتها ضمن فقرائها، أو أغنيائها، أو أعدائها سيقف معهم ضد الاحتلال، لكنه لن يكون مثل سكان المدينة، الذين وقفوا مع الكتلة الوطنية وزعمائها، وهنا نراه يصف المدينة بأنها تنقسم إلى قسمين، أغنيائها من طرف، وبحارتها وفقرائها من طرف آخر، وأعلن عن انتمائه بالوقوف إلى جانب فقرائها.

يقول سعيد: "**انتبهت لنفسي في«عين أم إبراهيم» في الطرف الشمالي من المدينة، استغرقتني أفكاري فسهوت عن الوقت،... من المحال أن تخلو المدينة من المناضلين السريين، يفترض أن يكونوا موجودين. سيأتي يوم فأتعرف إليهم. أعمل معهم. لا أستطيع أن أكون «زلمة» لزعيم الكتلة الوطنية تتألف من زعماء حولهم أزلام، وعمال المدينة، بحارتها، فقراؤها، في طرف آخر، وإلى هذا الطرف أنتمي أنا"**[3].

إنّ من يقوم بتشكيل المكان المدينة، وإقامة بنيانه ثلاثة عوامل: الرعب، الجنس، التاريخ. والإنسان محكوم بهذا، وهذا الحكم يتأتى من أنّ الإنسان

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص١٣٨ ــ ١٣٩.

(٢) المصدر السابق، ص١٦١.

(٣) المصدر السابق، ص١٦١.

بحركته وفعله، هو الذي يكوّن المكان، ويضم أعمدته، والدافع لحركة الإنسان تلك، تحركها دوافع ثلاثة رئيسة:

١ - **الرعب**: بمختلف مصادره الاجتماعية والسياسية والفكرية.

يقول سعيد: "**فرنسة باقية في سورية. اللواء صار للأتراك... كل شيء يدعو لليأس...**"[١].

ويقول: "**دخلت قوات فرنسة الحرة سورية ولبنان**"[٢].

ويقول أيضاً: "**كانت المدينة تحت حكم مثلث. السلطة الوطنية، السلطة الفرنسية، والجهاز السري الإنكليزي**"[٣].

٢ - **الجنس**: هو محرك وحافز للحركة الإنسانية منذ بدء الخليقة.

يقول سعيد: "**... كاترين ما أساءت إليَّ... كاترين امرأة طيبة... كانت لطيفة معي. كانت صديقة والدي. ثم صارت صديقتي. في إسكندرونة ساعدت العائلة. في اللاذقية لم تقصّر... جمايلها كثيرة... لا أنكر ذلك... لكنني لن أذهب إليها... لن أعود إليها... لن أكون أجيراً عنده** (يقصد زوجها)، **ولا أجيراً عندها...**"[٤].

ويقول أيضاً: "**عزيزة أفضل من كاترين. كانت تحبني حقاً. لن أنساها أبداً. قد ألقاها ثانية. إذا كانت حية سألقاها، إذا كانت في اللاذقية سألقاها. كانت لذيذة، دافئة، غير خبيثة، لم تكن لها علاقاتها، ولا حساباتها، كنت الوحيد في حياتها**"[٥].

---

(١) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٧٦.

(٢) المصدر السابق، ص١٤٠.

(٣) المصدر السابق، ص١٨٧.

(٤) المصدر السابق، ص١٠٢ ــ ١٠٣.

(٥) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص١٤٢.

٣- **التاريخ:** هو الزمن الذي يعطي المكان تلك القيمة المتغيرة من عهد لآخر.

يقول سعيد: "**زحف الأتراك على اللواء وزحف اليهود على فلسطين... المقص يعمل في خريطة سورية. قضمة من الشمال. قضمة من الجنوب... و نحن؟ أين العرب؟ أين الحكومة؟ أين دمشق؟ أين عصبة الأمم؟**"(١).

ويقول: "**وعندما حدثت نكبة فلسطين نسوا نكبتنا، بل نسيناها نحن أنفسنا... صار الهم أكبر، وصار الشقاء أكبر، وصغر الأمل، صغر حتى انقطع، ولم يعد، بعد مرور الأعوام، من يؤمن إننا عائدون إلى اللواء**"(٢). فالأمكنة هي نحن، وهي جزء من تاريخنا، بل هي التاريخ كله. ونرى من خلال الفقرات السابقة، أنَّ الشعور بالرعب هو الذي رسم جماليات هذا المكان والرعب في الحياة التغير. والرعب من خلال القيم الاجتماعية السائدة. جو الرعب العام الذي يسود المدينة ممثلاً بالرعب من الحاضر والرعب من المستقبل، والرعب من السلطة، والرعب من القيم الاجتماعية السائدة، وهذا الرعب ما هو إلّا نموذجٌ للرعب العام ممثلاً بالتاريخ/الموت. التاريخ الذي هو حلقة رئيسة في تشكيل المكان والماضي الذي تحدث عنه الكاتب هنا ورأيناه بأحداثه وشواهده.

إنّ كل هذه الأمور العظيمة و الهائلة جعلت المدينة مغلقة في وجه البطل سعيد، يقول: "**ويوماً بعد يوم، كانت المدينة، في التغيرات التي طرأت عليها، تسد دروبها في وجهه...**"(٣). وإنَّ ما رآه سعيد في المدينة، وإنَّ سكانها غير قادرين على فعل شيء، جعله متشائماً، والأحداث الجسام التي مرت على بلده، جعلت حلمه ينكسر.

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص١١٤.

(٢) المصدر السابق، ص١١٨.

(٣) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٢٦٠.

يقول: "**طوَّفت المدينة كلها. كنت متألماً. عزَّ عليَّ ألا أستطيع شيئاً. عزّ عليّ ألا يستطيع سكان المدينة، بكل إضراباتهم و مظاهراتهم، شيئاً ... شمس صفراء، ذابلة، معلقة فوق المدينة والبحر...**"[(١)]. ويقول: "**أنا مركب تقطعت حباله وانفلت من رباطه، إنني أتخبط في المدينة...**"[(٢)]. وهذا ما جعله يترك الوطن، يبتعد عنه، وهو بحالة من الجنون، فهو يرشف قهوته وهو يفكر، ويذهب إلى الميناء، وعندما يركب الباخرة يغادر.

"**... وأرسل بصره باتجاه المدينة، فيما الباخرة تغادر، تبتعد، وسؤال كبير عنيد، يلح عليه:**

- ترى... يقتلعون الشجرة من جذورها هذه المرة؟"[(٣)].

٢ - الحي :

"الحيّ في اللغة مأخوذ من الحياة. وللحيّ معانٍ كثيرة في اللغة: منها البين الواضح، ومنها الحق، لقولهم «لا يُعرف الحي من اللّي» أي لا يُعرف الحق من الباطل. ولعل الحي من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير إلى معنى الحياة وحركتها الدائمة، إلى درجة أنَّ الحي اسم يشترك فيه المكان والإنسان والمطلق في مفرده، ويشترك فيه الإنسان والمكان في مفرده وجمعه معاً"[(٤)].

ورد ذكر الحيّ كثيراً في ثلاثية البحر عند حنا مينه. وجماليات الحي في ثلاثية حنا مينه، بل جماليات الأحياء التي ذكرها في مرسين، أو إسكندرونة، أو اللاذقية، جماليات تتشكل من خلال حاضرها، ومن ذكرياته

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص١١٤ ــ ١١٥.

(٢) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٦١.

(٣) المصدر السابق، ص٤٠٨.

(٤) جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص٥١.

فيها. حيث يمثّل حيّهم الأول في مرسين قبل احتلالها من قبل الأتراك، يمثّل النواة الأولى لبلدة مرسين، ويُعدُّ من أماكن الطفولة الأولى، مثله مثل رحم الأم، والبيت الأول. وهو مكان بالرغم من أنه يمثل قاع المدينة، إلا أنه يظل عنده يتسم بالدفء، والمحبة ويصف حيّهم الأول في مرسين، نراه بمثابة دفتر الطفولة والأيام الأولى. ومن خلال استعراض حنامينه للحي الشعبي، أو للأحياء الشعبية، نرى أنّ هناك علاقة حميمية مميزة بينه، وبين هذه الأحياء. فالحي الشعبي هو انتماؤه الحقيقي. يقول حنا مينه على لسان بطله سعيد: "... **يعتبر الحي بيته. أنّ الحي كله أسرته. وهو مستعد للموت دفاعاً عنه ضد غارات الأحياء الأخرى...**"[١].

حاول حنا مينه، أن يقوم بالبحث والتفتيش عن كل صورة فنية للحي الشعبي، وعن كل ما يثير ويعطي صورة الفقر الشديد لهذا الحي، ليقدم من خلال هذه الصور الحسية جماليات فنية. وهذه الجماليات تفتح بصورها فضاء الشخصيات التي تتحرك فيها، وتحولاتها، وقد استخدم حنا مينه حاسة البصر لوصف الحي الشعبي، وهي إحدى الحاستين الرئيستين و(الحاسة الثانية هي حاسة السمع)، لأنه يحب الحي الشعبي كمكان. في حين أنه عندما يكون ضد المكان، لا يستعمل إحدى هاتين الحاستين.

وعندما يثير حنا مينه الحي الشعبي، فإنه أوّل ما يتذكر فيه حيوية ساكنيه. حيث إنَّ تضامن الحي كأسرة واحدة، ولاسيما في أيام المحن والشدائد، تذكّر "بالحركة الحيوية النشطة لساكني تلك البيوت الشعبية حتى لتشعر أن تلك البيوت بلا جدران فاصلة"[٢]. بل نراها بيوتاً كلها أبواب مشرعة على الفقر، والجوع، والشمس، والهواء، وعند استعراض حنا مينه

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٦٠ــ ١٦١.

(٢) غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دمشق: دار ابن هانئ، ط١، ١٩٨٩، ص ٨ - ٩.

الحي الشعبي كمكان، نجد أنّ "المكان يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق. إنّ المكان الروائي يصبح نوعاً من القدر، إنه يمسك بشخصياته وأحداثه، ولا يدع لها إلّا هامشاً محدوداً لحرية الحركة"(١).

يفتتح حنا مينه الجزء الأول من ثلاثيته بوصف دقيق للحي الشعبي. ويرسم لنا الكاتب، في هذا النص، فضاءً نموذجياً للحي الشعبي ذي الطابع المتحرر من جميع القيود الهندسية والحضرية، فهو مكان معزول عن المدينة وأوساخها، متروك لتناقضاته يعتاش منها ويعيد إنتاجها بينما يسير به الزمن سيراً حثيثاً نحو فناء محقق. ومع ذلك فالحي الشعبي يظل يحمل هويته الخاصة، كفضاء انتقالي، من دون أن يعبأ برياح التحديث المباغت التي تهب عليه وعلى المرافق والأحياء والأخرى.

"بيد أنّ مثل هذا الوصف للفضاء الذي يكتفي باستعراض التفاصيل الطوبوغرافية وتحديد بنية المكان يظل، برغم أهميته، قليل الفائدة في ذاته وذلك ما لم نجعله في خدمة تأويل الدلالات والعلاقات البنيوية التي تخترق ذلك الفضاء وترسم مساره"(٢).

إن التفاصيل والتحديدات التي يرسمها لنا الكاتب، تسعفنا في وضع يدنا على أهم الصفات التي ينبني عليها المكان الروائي، وبالتالي تفتح أمامنا أفق الدلالة الشاملة التي ينهض عليها.

في نصين طويلين، يستعرض بهما حنا مينه، وعلى لسان بطله سعيد الحي الشعبي، سنعمد إلى تجزئة هذين النصين، وسننظر في الكيفية التي عرض بها أجزاء الفضاء المراد تصويره، وسنقف على عدد من الملفوظات الوصفية الموضوعة جنباً إلى جنب بحيث يشكّل انتظامها وائتلافها نسيجاً

---

(١) المكان في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص١٢.

(٢) بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٨٨.

متماسكاً، مما سيسهل علينا إجراء الانتقال من التنويعات الطوبوغرافية المتراكمة، إلى مقاربة القيم الدلالية المترتبة عليها ضمن السياق الروائي.

يقول بطل حنا مينه عن والده: "**كان الحي الذي يقطنه، في مدينة مرسين، فقيراً. كان حي البحارة والصيادين، ويمكن اعتباره قاع المدينة، وعنوان غرائبها التي لا تنتهي، إنه لا يستقيم على أي نحو مع أبسط تنظيمات الأحياء، ولا يعرف البنيان فيه أي هندسة، وتتجمّع بيوته وتتفرق على مزاج الذين بنوها، وهم غالباً بنّاؤون من الحي نفسه. أو من أحياء أخرى فقيرة، مماثلة، تعلّموا المهنة بالتجريب، فلم يبرعوا فيها قط. أو لم يستجب أحد لبراعتهم، فالمهمّ، في نظر الناس، بناء أكواخ طينية أو خشبية، متقاربة، تفصل بينها أزقة ضيقة، متعرّجة، وتتكوّم على بعضها، متساندة، متعاونة، متحابة، متباغضة، تقاوم الغرباء بشراسة، تتقاتل فيما بينها**"(١).

سنجتزئ من تلك الملفوظات الوصفية بعض الصفات ليس على سبيل الانتقاء العشوائي، ولكن لأهميتها الخاصة ولكونها تتكرر في أكثر من صيغة وشكل: فهناك صفة الفقر، والضيق أو المحدودية التي ترتبط على التوالي بالأزقة والأبواب والشوارع، إضافة إلى اكتظاظه بالسكان. فالحي الشعبي فضاء آهل ومكتظ بكل معنى الكلمة. والدلالة المهمة التي تعطيها تلك العبارات الوصفية لهذا الحي، هي أن بيوته تتكوم على بعضها، وتتساند، وتتعاون، لتقاوم الغرباء بشراسة، وبشراسة تتقاتل فيما بينها. حيث أعطاها صفة الالتحام والتعاضد والتآزر.

وفي نص آخر يقول عن الحي: "**وكان الحي يقع على رابية، وينحدر من جهة خاصرته الغربية إلى البحر، وعلى الشاطئ تتبعثر أشلاؤه السكنيّة في فوضى، وتمتدّ حتى تبلغ الماء، وأمامها، عادة، الفلائك، والمجاديف،**

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٧.

واليواطر، والسلاسل الحديدية، والشباك المركومة، أو المجفرة، والحوانيت الفارغة، والمقاهي الشعبية، وأوكار الحشيش، والتهريب، والمسامك، والرائحة الزنخة، والذباب، والشمس الحارقة في الصيف، والبرد في الشتاء، والنيران المشتعلة في التنك، أو فوق الرمال، والبحارة بطاقياتهم الصوفية، وشراويلهم السود، أو البيض، أو ملابسهم الداخلية من الشيت المربع، الأزرق غالباً، والنساء والأولاد، والدجاج، والكلاب، والمواشي، وكل ما يجعل الحي كرنفالاً من الأزياء والوجوه والألوان.

في هذه البقعة المبرقشة، ذات الفوضى البالغة، في هذا الحي البحري، الفقير، البارزة أضلاعه كهندي مُدقع، الزاخر برجال ينتزعون لقمتهم من أشداق الموج، وُلد سعيد حزّوم"[١].

ينبع امتياز هذا النص من كونه استطاع أن يكشف، في ملفوظات وصفية مختزلة، مجموع الدلالات التي تتخلل الحي الشعبي مما يفسر الاستجابة التي يعرب عنها أثناء النظر إليه، فحتى القارئ العادي بوسعه أن يلتقط، في النص أعلاه، ملامح الصفات المذكورة واحدة واحدة، دونما حاجة إلى جهد كبير يصرفه في التقصي والاكتناه. إن كل شيء منصوص عليه، و لكن من غير مواربة، فالضيق، والفقر، والاكتظاظ، والقذارة كلها صفات حاضرة لا غبار عليها، وما وقفنا عليه مجزءاً ومفتتاً في النصوص والشواهد السابقة يلتئم جمعه هنا ويتخذ صبغة شمولية ضمنها كل العناصر والصفات التي تقوم عليها دلالة الفضاء الشعبي في هذا الحي.

ومن الظاهر أنَّ أهمية التفاصيل الطوبوغرافية الواردة في النصوص لا تكمن في توارد الصفات ذاتها، سواء جاءت مجزأة أم متضامنة، وإنما في الدلالات التي تنفتح عليها والعلاقات البنيوية التي تتدرج فيها. ومؤدى ذلك أنَّ الفضاء الشعبي ينطوي على جدل مستمر بين الصفة الطوبوغرافية والدلالة

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٧ - ١٤٨.

التي تؤشر عليها، ولكي نقترب أكثر من فهم هذا الجدل ينبغي أن نحاول اكتشافه من خلال المظهر الذي يتخذه في النص، أي عبر معاينة التبدلات التي تخلق دلالة المكان بتغير الصفات الملحقة به. وهذا يبرز عندما ندرس الفضاء الانتقالي ما بين طرفين والتقاطب فيما بينها، وذلك في محاولة للإمساك بالعلاقة التي تجمع، ضمن النص، بين الصفة والدلالة من جهة تأثيرهما في بنية المكان ووظيفته معاً. وهذا ما سندرسه في التقاطبات الثنائية و دلالتها في نهاية الفصل.

ومع أنَّ الصفات المنسوبة للفضاء الشعبي، كما رأيناها في النصين، تظهر، بصورة عامة، ناطقة بدلالتها بحيث يتحول معها كل تأويل إلى كلام زائد، فإنه يمكننا أن نتحدث بهذا الصدد عن المدلولات الرمزية التي تأتي لتكمل خطاب البنيات الطوبوغرافية وتدخل معها في علاقة عضوية ومنتجة بهذا القدر أو ذاك، ومن قبيل هذه المدلولات مثلاً ما تحيلنا عليه صفات الضيق والفقر والقدم، المسندة للحي الشعبي، من انشداد إلى ماض متوقف عن النمو وينتظر مآله بقناعة، أو من شروط متدنيه للجمال الحضري التي ترمز بدورها إلى الوضع الاجتماعي أو الموقف الأيديولوجي.

وهذه الصفات الملازمة للفضاء الشعبي تجد تفسيراً لها في الاجتماعي والأيديولوجي وباقي العناصر الماثلة في الواقع المحيط. وهكذا تصبح محدودية المكان، مثلاً، وانغلاقه على المدينة، أي إنه يمثل قاع المدينة، قطيعته مع المدينة ومستغليها وزعاماتها، وانفتاحه على البحر من جهة أخرى، يدل على انفتاحه على العواصف والأنواء وصراع سكانه معها، أي صراعهم ضد الاستعمار، ويكشف عن وطنيتهم ورجولتهم الحقيقية، وتَكوُّم البيوت على بعضها، يعطي دلالة التضامن و التعاضد... وغير ذلك.

ينهض الحي الشعبي، بوصفه مكاناً مفتوحاً، بوظيفة أساسية في السرد الروائي، فعليه يتأسس المسار الطوبوغرافي الذي سيندمج بالمنطق الحكائي

ويتقصى أثره بحيث يصبح الحديث عن المادة المكانية في السرد عنصراً ضرورياً لفهم المادة الحكائية.

يقول سعيد حزوم عن والده صالح الذي هاجر من اللاذقية إلى مرسين، واستقر فيها إثر رحلة بحرية: "**لقد وجد في الحيّ أشباهاً له من كل البلاد الساحلية: مغامرين، متبطّلين، متسكّعين، بحّارة، صيّادين، عمّالاً في مختلف المهن، وكلهم جاء إلى هذا الوسط المتنافر، المتضارب المشارب والآراء واللهجات، يلتمس أن يجد مأوى، أو يعثر لنفسه على مكان على الشاطئ أو يبني كوخاً من أخشاب مسروقة من المرفأ أو مجموعة من أطراف المدينة بوسائل شتى، ليس بينها وسيلة شرعية على كل حال**"(١).

إن توصيف المقطع الآتي يوضح لنا أنَّ الحي يحتوي على لقيط من الفقراء والعاطلين عن العمل، جاؤوا من كل البلاد الساحلية، وهم يعكسون بفقرهم سلبيتهم تجاه المدينة.

يقول سعيد: "**كان حيهم يسمى حي «الشرادق»، وما كانت كلمة غجر معروفة أو متداولة، هذه الكلمة الرومانتيكية ذات الرنين كانت أبعد عن تصوراتهم. هم، في نظر المدينة «نَوَر» والكلمة، في ذاتها، سبة متعارف عليها من الطرفين. وفي ضغينة غير مبررة، من الذين يطلقون هذه الصفة، ومن الذين يرفضونها، كان العداء مستحكماً، وكان الحق دائماً إلى جانب أبناء حي الشرادق، فهم غرباء، هم فقراء، ومعتدى عليهم. لكن سكان المدينة يقولون إن الحق معهم، فعلى هؤلاء الغرباء، الذين جاؤوا للمنافسة في العمل، في الرزق، والذين يمتهنون جميع المهن، وبينهم اللصوص والقتلة والقوادون، أن يتركوا المدينة ويعودوا من حيث جاؤوا.**

وهكذا وجد أبناء حي «الشرادق» أنفسهم في وضع الدفاع عن النفس، عن الوجود، عن العمل، وعن الشرف. وكان سبب آخر يزكي

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص ١٤٨.

حماستهم للتكتل، للاتحاد، للاستماتة في المعارك، هو أنهم عرب، من أبناء الأناضول، ومن أبناء إسكندرونة، واللاذقية، والسويدية، وبعض المدن السورية. وكان الآخرون المعتدون، غالباً من الأتراك، وكان الأغوات من الأتراك، وكانوا يقولون عن الرجل من حي الشرادق «عرب أوغلي»، - ابن عرب - وهذا بذاته سبة"[١].

بصورة تقريرية مفصلة وواضحة، نرى أنَّ الكاتب، وصف الحي العربي ووضَّح سماته، وسمات سكانه، عن طريق التوصيف، ورسم لوحات جزئية، بمجملها أعطت مشاهد حركية جميلة، وضّحت أنّ كل ما ينتمي للمدينة يوحي بفكرة القبح، التي هي رمز الاستغلال الاجتماعي، وإنّ بؤس سعيد الناتج عن اللامساواة الاجتماعية هو البؤس نفسه لفئة اجتماعية فقيرة متخلفة.

وقد رسم الكاتب صورة وسط اجتماعي شعبي، وضع نُصب عينيه أن يزيد في حدة مشكلة الفرد الذي تغريه الحتمية الاجتماعية، أن يفضح هذا الاستغلال وهو البعد الأول، ويتفرع عنه بعداً آخر حيث نجد أن المستعمر قادم من جهة البحر، وبالتالي عليه أن يقاوم المستعمر، نظراً لحبه لوطنه وأرضه، إن الالتزام بالمجتمع، وبالوطن ينطويان على الماضي والحاضر والمستقبل، والحماسة للفكر الجماعي من أجل إنقاذ المدينة، لكن الصورة أتت واضحة، كما يراها سعيد وتُشعر بالتشاؤم والانكسار وموت الحلم، لأن الحيّ الذي كان ينبض بالحياة قد فَقَدَ روحه، فبدا خاوياً، ميتاً، فقيراً إلى درجة مخيفة، ولأن الأتراك احتلوه... بل احتلوا المدينة كلها، بالتعاون مع فرنسة.

ورغم أنّ الكاتب يعطي صورة للحي الشعبي، ببيوته، وصورة لسكانه فإنه رغم وصفه لتلك البيوت، وضح بإحدى الصور، كم أن سكان هذه البيوت فقراء، وكم هم جميلون ورائعون من الداخل، ونظيفون ومحبون. هذه

---

(١) المصدر السابق، ص٢٠١ - ٢٠٢.

الصورة الدقيقة رسمها الكاتب عندما كان يصف الحي حيث يقول: "**... في قلب هذه التشكيلة العجيبة من فقر وبؤس وقذارة، كانت هناك حدائق صغيرة. كان «المنتور» أكثر ما يُزرع فيها. كذلك زهر«فم السمكة» و«العطرة»، وكان الورد نادراً، والفل في تنكات صدئة... لقد أحببت هذا الحي برغم فقره وقذارته. وعيي بالوجود بدأ فيه، وطفولتي الأولى. هناك، على رملِه، حبوت ودرجت وصرت صبياً**"(١).

هذا البيت الذي يتذكره، والذي كان يحن إليه دائماً في ذكراه، هو المكان الأمومي بالنسبة له، لم ينسه لحظة بعد الاحتلال، نجد أنَّ الحي كمكان مفتوح خدم الدراما، والإشارة إلى المكان في السرد الروائي دليل على "أنه جرى أو سيجري به حدث ما، ومجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"(٢).

وتشكيل الحي كمكان هنا، وكغيره من المكونات الأخرى للرواية، لا يخضع لقانون معين يتبعه الروائي، أو خطة معلومة عليه السير على منوالها، فالكاتب حرٌّ في اختيار النمط الذي يريد، "وهو بملفوظاته الوصفية الموضوعية جنباً إلى جنب يشكل المكان المراد تصويره"(٣).

وقد جعل الكاتب مكان الحي منسجماً مع مزاج شخصياته وطبائعهم. والبيئة المكانية الموصوفة تؤثر في الشخصية وتتأثر بها، وتدفعها للقيام بأحداث تتناسب معها. فكان الحي كمكان يوحي بوصف الشخصية التي تقيم فيه. "وعندما ذكر الكاتب اسم الحي، والمدينة، فإنها أمكنة لا تحمل من الواقع إلّا أسماء، بيد أنَّ اللغة قامت بدورٍ حاسمٍ في الإيحاء والإيهام بالمكان"(٤).

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٣٨.

(٢) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع مذكور، ص٦٧.

(٣) أدوين موير: بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ط١، ١٩٦٥، ص٦٢.

(٤) عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩، ص١٥.

وقد وقف الكاتب وقفات متأنية أمام الحي، وبيوته، وشوارعه، جعلتنا نشعر، حين قدّم حنا مينه الحي كمكان أننا أمام «حالة وجد» فكأن الرواية في وصف الحي ومفردات بيوته تستمسك بهذا الوصف معادلاً للحرص على الهوية الاجتماعية في مواجهة طوفان التحولات، وكأن هذه البيوت المغرقة بالقدم، تمثل أساساً للمقاومة والصمود. لكن في النهاية، "تحول المكان إلى أنشودة حزينة تنعي من بناه، وتركه إلى مصير مجهول"[١] إثر الاحتلال.

٣ - البحر :

البحر كمكان مفتوح يظهر أفكاراً وأبعاداً سياسية واجتماعية واقتصادية وإنسانية في ضوء الثنائيات المتقابلة والتماثلية، ويقوم البحر كمكان مفتوح "بدورٍ حيويٍّ على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية"[٢].

والبحر كمكان مفتوح يجسّد أحلام أبطاله، ويجسّد همومهم وطموحاتهم. وقد دخل البحر كمكان في تولّدات التغيير والتحول الاجتماعي والثقافي؛ وعدَّ مصدراً أساسياً من مصادر عمل الروائي. حين يتم الانسجام والتفاعل الجميل بين الإنسان والمكان فإنّ هذا الانسجام يؤسس وجداناً وشعوراً، و يشعل فتيلاً من الحب والتعاضد بينهما.

يقول سعيد حزوم: "**أنا ابن البحر. بين أحضانه أحسّ كأني بين أحضان أبي. أعرف أنه يحبني، وأعرف أنه يريدني، وأعرف، أيضاً، أنه يلاعبني...**"[٣].

---

(١) حلمي محمد القاعود: الهزيمة المزدوجة، المرأة والوطن، بحث في كتاب أدباء مكرمون الروائي محمد خيري الذهبي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٦، ص١٠٠.

(٢) حسن نجمي: شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية، المغرب: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠، ص٣٢.

(٣) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٣-١٤٤.

البحر كمكان مفتوح يرسم جسد الحياة، وروح الموجودين فيها، ويقدم للإنسان جزءاً من تداعيات التفاعل وومضاته التي تحرك الأحداث ونموها، تحت نسيج من العلاقات الاجتماعية. بحرٌ، فيه سعيد حزوم، الذي دنا من الشيخوخة بعد صراع مُرّ معه، يودّعه ويعترف بقانون الطبيعة، وبين أحضانه والده صالح حزوم الغائب والحاضر بغيابه، فيه البحارة والصيادون، فيه الرياس وأصحاب المراكب و... غيرهم.

البحر كمكان، غامض وممتع في آن واحد، مصدر للرزق وسد العوز، تعامل معه الإنسان فأخذ من خيراته، و غاص في غيابه ليعاني لوعة الفراق، و كشف المجهول، استخدمه وسيلة تجارة عبر الزمان. والحديث عن البحر، يعني الحديث عن الحنين والانتظار، والحديث عن الكوارث والعواصف المدمرة، الحديث عن الخوف، والفراق...

البحر بوصفه مكاناً، يقدّم نعمة الحياة، ويفتح أبواب العالم ونوافذه، ليعرف الإنسان ما يجهله. هو المكان العنيد، الجبار، الكريم الذي يبسط موائده للضيافة، لكنه البحر غير صادقٍ في عواطفه ووجدانه.. هو كريم وسخي، لكنه غدَّار وخائن. وقد أحبّ الإنسان البحر، وتحوَّل هذا الحب إلى نسيج من العلاقات الحميمة الوثيقة بينهما، يرفض كلاهما التخلي عن الآخر، غير أنّ المعاناة البشرية تفرض هذا البعد وهذا العذاب.

يقول سعيد حزوم: "**شكراً للبحر، هذا الصديق الطيب**"[(١)]. **ويقول أيضاً**: "**البحر سيد الوجود... إنه أخي ولن يغدر بي... إذا متّ فادفنّي في البحر...**"[(٢)].

والبحر يمزج علاقة الماضي بالحاضر، والحياة بالوجدان، فالعلاقة بين الإنسان والبحر، هي علاقة الذكرى والكدح، هي معانقة الفرح والحزن، هي

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٥٠.

(٢) المصدر السابق، ص٢٧٤.

السعادة، وحب الحياة، هي ركوب المخاطر والأنواء وحتى الموت. "**من ينزل البحر عليه أن يكون للبحر، ألا يخشى الغرق**"(١).

كما استطاع سعيد حزوم أن يطوِّع هذا المكان، ويسيطر عليه، ويطارد أمواجه، ويقتحم عواصفه، ويهبط بكل قوّةٍ إلى لجَّته، ويصارع أخطر عواصفه، ويقدم صدره العاري الأسمر درعاً للحياة. فالبحر هو "رمز ارتياد المجهول ومعانقة الشهادة"(٢).

يقول سعيد حزوم: "**أنا لم أمت في تلك العاصفة أيها البحر. ضاجعت الموت، على فراشك، بحاراً قرشاً، من نسله فرس الماء وعروس البحر. صارعت الأمواج، روحاً متوحشة، تعرف أنه لا خيار: المقاومة أو القاع، وطالت المقاومة، وطال العذاب، لم أيأس من النجاة، الغضب ألهب نفسي، صيّرها كتلة عناد. وفي عراك شرس، بين غضب البحر وغضب الإنسان، انتصر غضبي...**"(٣).

إضافة إلى البحر وظيفته كمصدرٍ للرزق، أصبح مكاناً يلوذ به الإنسان هروباً من الأزمات العاطفية أيضاً. وقد كشفت مفردات رواية «ثلاثية البحر»، في البحر، عن دلالات كثيرة كالخوف، والحزن، والقلق، وسيطرة البحر العظيم بمائه على كل شيء، وفي مفردة الصمت، عمّق الفزع والهيبة، فيما يلتف الليل، ليوحي بالدخول في عالم مجهول ومصير غير معروف. ورغم أنّه مكان للخوف فهو مكان للفرح، والقوة، والإرادة الصلبة. يقول سعيد حزوم: "**البحر، الجبار الأكبر يا سعيد.. اسأل والدك غداً.. لكن البحر، عدم**

---

(١) المصدر السابق، ص٣٠٢.

(٢) حنا مينه: حوارات وأحاديث في الحياة والكتابات الروائية، بيروت: دار الفكر الجديد، ط١، ١٩٩٢، ص ٢٠١.

(٣) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص ٥.

المؤاخذة، ليس جباراً أكثر من الإنسان، والدي كان يقول «لا شيء كالإنسان، لا مخلوق أقوى منه، ولا كائن أعظم منه»"[(١)].

إنَّ أمواج البحر وزبده يمثلان القوة التي تسيطر على حركة الحياة، كما أن الليل يدخل عنصراً بيئياً، يكشف الانهيار والمحاصرة من كل الجهات. ومقاومة العواصف البحرية المخيفة هي البحث عن الحرية والخلاص من قيد الحصار والظلم والسيطرة.

يقول سعيد حزوم: "**إنك، في البحر، لا تواجه عواصف النوع وحدها. هذه خطيرة فعلاً، لكنها نادرة ومحتملة، وتشعر في صراعها بلذة، لكن عواصف المتاعب والنذالات والتحديات، عواصف الفجور والدسائس والوشايات، هذه هي المتعبة والمقرفة، لكنك بشجاعتك، بمراسك، باستعدادك لاقتحام الصعاب ومنازلة الخصوم، ستعتاد على مواجهة كل أنواع العواصف والتغلب عليها**"[(٢)].

إنّ البنية السردية للمكان(البحر)، تحمل إرادة المقاومة لسعيد حزوم، عبر متخيل الكاتب. وقد كشفت اللغة في عديد من النصوص في ثلاثية البحر، عن القيم الاجتماعية، ونوع العلاقات الإنسانية المرتبطة بالمكان المادي، لتخلق التواصل الفعلي بين الإنسان المضطرب والواقع المعيش.

تدلل مراقصة سعيد حزوم للأمواج والعواصف على تلاحمه معها، وعلاقة الرقص ما بينه وبين الأمواج، هي علاقة تلازمية في الحالة النفسية، والاضطراب الانفعالي، بين الكائن الحي وجمادات الحياة. فالبحر بالنسبة لرواية "ثلاثية بحار" يحمل من الدلالات والرموز والإشارات الكثيرة، ولا يتم التعرف على المكان إلاّ ضمن فضائه وفضاء الشخصيات فيه، عبر الثنائيات المكانية، وبالاعتماد على الدال الذي تشغله ألفاظ المفردات، وألفاظ الصور الذهنية التي يقدمها الكاتب تجاه المكان.

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص٣١٠.

(٢) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٥٦ – ٢٥٧.

ويفتح البحر الآفاق، ويبني الأخلاق الفاضلة، لكنه مع ذلك، في لحظة لا نفهم مقدماتها قد تأتيك، وقد لا تأتيك... يكشف البحر عن وجهه القبيح، فيغدر بك، ويبتلعك. تقول والدة سعيد حزوم: "**البحر غدّار، البحر عدوّ ...**"(١).

البحر، تاريخنا، جغرافيتنا المتحركة السائلة، وجغرافيتنا هي تاريخنا الساكن المتجمد فينا، معاً، يشكلان ركيزة هذا العالم، يدق أساساته.

عندما ننظر في نصوص ثلاثية البحر، نجد أنَّ الكاتب زاوج بين الصورة المرجعية في الواقع المادي، والصورة الذهنية، وأعطى البحر تلك العلاقة، والمكان الذي يلجأ إليه الإنسان، لعله يحصل منه على ما فقده. والبحر كمكان يلجأ إليه الإنسان، حين يفقد الأمل في الحياة، أو لعدم قدرته على مواجهة واقعه الذي لا يرتضيه. إنه فاقدٌ لمستقبله، والمجتمع غير قادر على إيجاد حل، والاحتضان لا يتم إلّا بالبحر وهو الوسيلة المثلى، وهذا يؤكد عمق الهوة في التعلق بالمجهول. يقول غاستون باشلار في خضم حديثه عن المتناهي في الكبر "المكان الفسيح هو صديق الوجود"(٢).

والبحر فضاء جغرافي مفتوح متميز، وهو يُعَدّ المكان الأرحب للمبدعين، وملهمهم الأكبر، ولا نتعجب من استيلائه على مخيالهم الإبداعي، نتيجة عشقهم الشديد له، واللواذ بزرقته الممتدة إلى ما لا نهاية. فالبحر كعالم فسيح، وفضاء مكاني وطوبوغرافي متميز، يتمظهر بطرائق شتى في العمل السردي، وهو يؤطّر الأحداث، والشخوص، ويحدد هوياتها، وخصوصياتها.

وللبحر ارتباط كبير بالنفوس، ولهفة في القلوب إليه عظيمة، من هنا لا نتعجب من أن يكون حاضراً في الإبداع ضمن لوحات إيحائية، ووظيفة دلالية ترميزية خالصة. فمنذ نشوء الطبيعة، والإنسان على صراع معها، وقد رافقته المياه بسرّها ولغزها، خيرها وشرّها، صفائها وغضبها، ومع تطوره

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص٢٧٢.

(٢) جماليات المكان، مرجع مذكور، ص١٨٨.

راح يكتشف البحر، عرف البحر بمتناقضاته، وثرواته، لكنه ظل أمامه ضعيفاً، فهو يتحداه، وذاك يصارعه، تلك هي المعادلة، وكلما اقترب منه ابتعد مزمجراً، رافضاً أحياناً أو مستكيناً خجولاً، وفي كل الأحوال أصبح من أساس الوجود، ليألفه الإنسان، ويتعامل معه حسب هواه، ولا يبخل عليه بالضحايا الذين تجرهم المغامرة للغوص فيه. "البحر عند حنامينه ملحمة كبرى جسدت صراع الإنسان مع قواه الخفية، وقد هزم أمامها"(١).

إنّ البحر يتخذ في ثلاثية البحر، تشكيلات متعددة نقدمها كما يلي:

أ- البحر (العشق/ الجمال/ الحرية والحياة):

البحر فضاء واسع، خالد بسحره، وجاذبيته، والبحر هو الحياة، وهو الحرية، والمدن الساحلية مدن الحرية والعنف كما يقال. والبحر يتطلب الشجاعة ومن يخوض في غماره لا يخشى شيئاً. يقول سعيد حزوم: "البحر هو المغامرة الكبرى... من ينزل البحر عليه أن يكون للبحر.."(٢). فالبحر رمز الحياة والاستمرارية والميلاد، وهو نقيض الموت، دونه تندثر الحياة وتتلاشى. إنه الجمال والسحر الذي يلف مرسين والإسكندرونة واللاذقية وبيروت والإسكندرية... و غيرها.

هذه المدن النائمة عند أقدام البحر. إن شخصيات رواية ثلاثية البحر تلهج بشهوة التلاشي والاندفان في أعماق الموج، وهي تبوح بعشقها للبحر والالتصاق به. وترتبط بالبحر لفظة الاتساع دوماً وهي "تجسد ميلاً نحو ما هو رائع"(٣). إنه واسع وممتد بقدر ما نشعر إزاءه بضآلة أحجامنا.

---

(١) زهير جبور: البحر في النص الروائي العربي، الموقف الأدبي، دمشق: العددان (٤٤٧ – ٤٤٨)، ٢٠٠٨، ص٣٥٤.

(٢) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٣٠٢.

(٣) جماليات المكان، مرجع مذكور، ص١٧٦.

ب - البحر (الخوف/الموت):

البحر غدار ويسلب الأرواح. أي له سلطة قسرية يتحدى بها البشر، وينتصر عليهم، وفي هذا دليل على مقدرة الإنسان الضعيفة على مواجهة جبروته وقسوته. إضافة إلى ذلك يحمل البحر الحياة والموت، هكذا نجد سعيد حزوم الذي عاش يقاوم عواصفه وأنواءه ويعانده، كان يتمنى على الدوام أن تستكين روحه داخله.

يقول سعيد حزوم: "**إنني أستسلم للبحر. أعطيه نفسي. ليباركني هذا الأب الرحيم. ليكن معي وليس ضدي. ليأخذني في أحضانه، وليتبنّني من الآن وإلى نهاية العمر... ليجعلني بحّاراً من بحارته، فارساً من فرسانه**"(١).

وعندما يتخذ البحر صفته السلبية هذه، فإنه يكون سبباً للموت والانتحار، وفي هذا يعبّر عن انكسار الشخصية، وتلاشي الحلم وانتهائه، وإنهاء الحياة.

وقد أضحى البحر سبباً في شقاء الإنسان، وفي فقد أعز الناس إليه. تقوم أم سعيد التي فقدت زوجها صالح حزوم في البحر، وتخاف من فقدان ابنها سعيد أيضاً: "**البحر غدار، البحر عدو...**"(٢).

وكانت تحدث ابنها، وقد تراءى لها البحر بصورة غريبة: "**تراءى لها البحر غولاً. صار أسود. تضاعف رعبها منه. لن تسلّم فلذة كبدها إلى هذا الشيطان**"(٣).

جـ - البحر (الهروب/ الحنين/ الأمل):

عالم المياه زاخر وغني وهو "مظهر تجتمع فيه أغلب الدلالات ، وتدور

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٣٤٩.

(٢) الدقل، مصدر مذكور، ص٢٧٢.

(٣) المصدر السابق، ص٢٧١.

حولها معظم الصور"[1]. فالبحر الذي حمل دلالة الحياة، ينضوي على ما يقابلها وهي الموت، والبحر الذي ينضوي على إرادة الفرد وصراعه ينضوي على انكساره وهروبه، وحنينه إلى صراعه من جديد بعد زمن يمضي مع عواصفه. فالبحر وحده نَحِنُّ إليه، وهو وحده يسمع أنيننا ونجوانا وشكوانا. إنه ملاذ الإنسان، وهو الصديق والوفي. إنه هنا عند سعيد حزوم يتخذ صورة رومانسية جميلة، كلما تذكر كاترين حبيبته.

البحر في ثلاثية البحر، بمثابة الباعث للحياة والتجدد بحركة أمواجه الدَّؤوبة. إنّه بالنسبة لسعيد حزوم: العشق بزرقته الأخَّاذة، باتساعه وامتداده، بعواصفه، وأنوائه، بهدوئه وصفائه، وحنوه على الذات، بسطوته وجبروته، بابتلاعه للأحبة. فالبحر قيمة متميزة تتفاوت الرؤى على جنباتها، وتتباين الدلالات، ويظل كوناً غير مستقر ولا موضوعاً في خانة دلالية واحدة، وسيبقى عالماً تتشظى منه الدلالات باختلاف التجارب الذهنية.

عند استعراضنا لثلاثية البحر للكاتب حنا مينه، ودراستنا للبحر كمكان مفتوح، نرى أنه صاغ المكان بشفافية رائعة، ومدهشة، ومفصلة، فيه أدق التفاصيل، استعرضه بسماته وخصائصه وإشكالاته، ليس كمكان هندسي، وإنما كمكان طبيعي ساحر وأخّاذ تتحرك ضمنه وفي فضائه شخصيات شبه أسطورية بأحلامها، وصراعها، وإرادتها، وانكساراتها.

استعرض حنا مينه، حياة البحر والبحارة، واستعرض موجودات البحر، رسم صوراً أخَّاذة للأمواج والعواصف والأنواء، استخدم الأسطورة ليذكرنا بالعالم الأسطوري للبحر وما يتضمنه من حكايات عن عرائس البحر. جمع بين الأسطورية والواقعية والرومانسية في اكتشاف الطبيعة البحرية وتفسيرها. وكشف لنا بجلاء ووضوح وصوّر الشخصية الإنسانية وتفردها

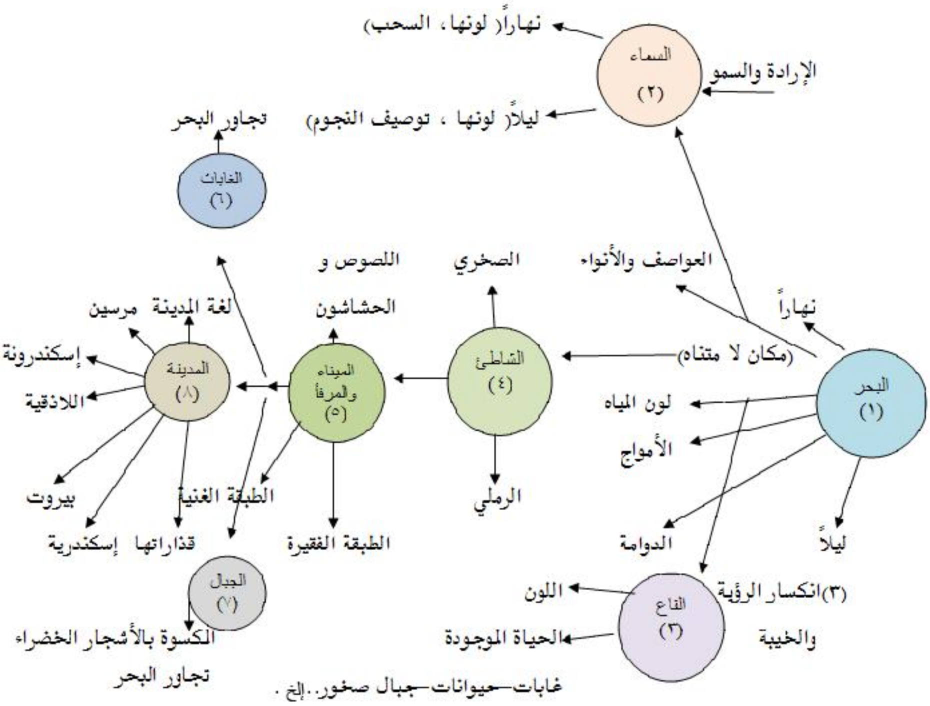
---

(١) محمد عويد محمد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي، من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (٤٨٤هـ - ٨٩٧هـ)، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ط١، ٢٠٠٥، ص٤٦.

بالبطولة والمغامرة والحرية، فالحياة الخطرة فوق بحر هائج، مضطرب العواصف والأمواج، كثير الأنواء، جعلت رجل البحر سيد مصيره. ولاءه فقط للبحر المتقلب الذي لا يكف عن الحركة.

إن صراع البحارة مع البحر هو صراع من أجل "الحرية والانطلاق من قيود الروح والجسد"(١).

البحر كمكان مفتوح، يكوّن العمود الفقري لرواية (ثلاثية البحر)، ويعدُّ مركزاً لكل ما حوله، وإذا أمعنا النظر في الثلاثية، نجد أن الكاتب بنى شكلاً معمارياً بوساطة الكلمات للمكان متواصلاً من العمق وبامتداد أفقي رائع، ومن السطح إلى الأعلى، ومن السطح إلى الأسفل بصورة متناسقة وجميلة، وضمن هذه الامتدادات الأفقية والعمودية وضّح اتساع المكان وأعطى أجمل الدلالات. وإنّ الرسم الآتي يوضح الصورة الجمالية لعلاقات المكان.



(١) أحمد محمد عطية: أدب البحر، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٨١، ص١٣١.

حيث نجد أنّ الكاتب أعطى صوراً جميلةً للبحر، وكلّ صورة تحمل دلالة معينة، "**فالبحر أمامه قد غدا منبسطاً رحيباً ترفّ عليه آخر ظلال النور. هذا عالمه، هذه دنياه ومرتع صباه**"(١).

ثم ينطلق الكاتب، بانسجام رائع يتحدث من خلاله عن السماء والشاطئ، حيث، "**كان الليل مضاءً بالقمر، والفضاء منوراً، والنجوم مصابيح مشعة ومتناثرة، والزبد ينفرش رغاءً أبيض مخرماً على الرمل، وخرير الموج موسيقى ناعمة، وسكينة الليل المخملية تبعث على النشوة والحذر...**"(٢).

وبعدها ينتقل ببساطة وبلمحة سريعة إلى الميناء، فيقول: "**كانت المراكب في الميناء تلوح صواريها في الغبش مسلات خشبية تتعالى وتتأرجح...**"(٣).

وبعدها يطيل الكاتب نظره بامتداد أفقي ليصف ما يراه، حيث "**هناك الغابات تجاور البحر. ومن الغابات ينث عطر الصنوبر، وتغدو الأشجار في الليل متداخلة مثل كتلة ضخمة من سواد، فإذا أشرق القمر بدت كعرائس جن ترفع أصابعها إلى أعلى في تعبير إيمائي، كما عند الختام لرقصة مجوسية**"(٤).

ومن ثم يتحدث عن المدينة ويعطي رؤيته لها. وانتقل الكاتب في الوصف، بامتداد أفقي واسع، من البحر إلى الشاطئ الصخري والرملي، إلى الميناء والمرفأ، إلى الغابات التي تجاور البحر والجبال، إلى المدينة. والانتقال العمودي من سطح البحر إلى السماء، ومن سطح البحر إلى القاع، وهذا ما أعطى القارئ مشهداً وصورةً حركية جميلة.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٩.

(٢) المصدر السابق، ص١٤ - ١٥.

(٣) المصدر السابق، ص١٩.

(٤) المصدر السابق، ص٢٢ - ٢٣.

وهكذا نجد أنّ البحر يحمل كمكان مفتوح، وكمكان لا متناه، المغامرة، والحرية، والانطلاق، والاكتشاف، والإفلات من سطوة السلطة، وابتكار قيم جديدة، وامتحان قدرات الذات. والبحر يحمل خصائصه الفريدة والجميلة باتساعه الهائل المدى والرؤية، وإنَّ اتساعه كمكان يتشح باللامحدودية والأبدية.

يقول سعيد حزوم عن نفسه: "**إنما أنا جوّاب آفاق، إنما البحار جوّاب آفاق**"[١]. **ويقول أيضاً**: "**البحر هو المغامرة الكبرى... البحر يعلمك، لكنه، بالمقابل، يتطلب شجاعتك. من ينزل البحر عليه أن يكون للبحر، ألا يخشى الغرق**"[٢]. **وعن امتداد البحر يعطي صورة جمالية ولها دلالتها فيقول**: "**البحر الساجي يمتد إلى ما لا نهاية ...**"[٣].

عندما ننظر إلى البحر وكل ما يحيط به ندرك "أهمية الإدراك البصري للعالم"[٤].

وقد عكس الكاتب كل جماليات التدفق الضوئي ليلاً و نهاراً إنْ كان على البحر، أو الشاطئ، أو السماء، أو على كل ما وقعت عليه عيناه من كبيرة أو صغيرة، ففي توصيف له للسماء يقول: "...**حدق في السماء، عالية هي السماء. شمس ساطعة في فضاء لا متناه، وزرقة موشحة بآثار بياض، وابتسامة عريضة، ماسية، متوهجة، تتسع للكون وتغمره بكل ما فيه، من الرمل إلى الجبل. الشمس تغمر كل شيء، وتلألأ على البحر مرايا**"[٥].

---

(١) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٨.

(٢) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٣٠٢.

(٣) المصدر السابق، ص٨٨.

(٤) مشكلة المكان الفني، مرجع مذكور، ص٦٥.

(٥) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٨.

وفي مكان آخر يصف السماء، والسحب الموجودة فيها وتشكيلاتها، فيقول: "**السماء عالية، وخيّل إليه أنها عالية أكثر اليوم.فراح يتملاها، و يعجب لزرقتها الفيروزية، ويلاحق سحباً تتشكل منها حيوانات خرافية، تسوقها الريح فتتمدد، وتستدير، وتنبت لها رؤوس وأطراف وتمضي مسرعة إلى الغرب فتتجمع وتتلون بالشمس الغاربة**"(١).

إن توصيفه للسماء بهذه التجليات، يعطي الحالة النفسية التي تحكم البطل سعيد حزوم في تلك اللحظات، وتعكس عنده حالة الفرح، والارتياح.

وفي أمكنة أخرى يصف سعيد السماء فيقول: "**السماء مضاءة بنور كشَّاف برز من قرص مستدير بقوة ملايين الكيلواط**"(٢). حيث نرى هنا أنَّ الكاتب صوّر المكان تصويراً ضوئياً خالصاً، والمكان هنا يعبّر عن صورة فوتوغرافية رائعة. وأكثر ما ركّز عليه الكاتب هنا، بتوصيف السماء، إضاءتها بالشمس، وتشبيهه الشمس بالنور الكشّاف، هذا النور الرائع والمبهر أعطى السماء رونقها وجمالها. فالصورة عنده هنا تشبه اللوحة الفنية. والنور قويٌّ جداً لدرجة جاء طاغياً وقوياً، إنه النور الطبيعي، وليس النور الاصطناعي، إنه النور الذي عمل على توحيد المكان هنا مع الزمان.

وفي مكان آخر وبوصف السماء يقول: "**وفي قبة السماء، عند منحدرها صوب الغرب، كانت نجمة تضوي. وقال في نفسه... كذلك كان أبي**"(٣). الصورة جميلة ومدهشة، فالسماء بجمالها وروعتها هنا، غير مليئة بالنجوم، فقط بنجمة وحيدة تضوي كما كان يضوي أباه. فالضوء الصادر عن نجمة واحدة كان وسيلة لحركية الحياة وبعثها في سماء اللوحة. كانت النجمة تمثل اللوحة كلها.

---

(١) حكاية بحار، مصدر سابق، ص٤٧ – ٤٨.

(٢) المصدر السابق، ص٨٨.

(٣) المصدر السابق، ص٢٢٠.

لم يترك الكاتب السماء كفضاء جوي جميل جداً، وبالتالي، السماء تجسد عنده العالي، وتجسِّد عنده الإرادة والسمو والجمال الأخاذ، ومن خلال وصف السماء في الليل و النهار، وتوصيف النجوم فيها والشمس، والسحب، وتغير لونها أعطاها حركية جميلة وعدم سكونية. أي إنه حرّك سكونيتها وسكّن حركته الهائجة في البحر، لأنه يصفها وهو في البحر أو هو على الشاطئ ويعطيها حركة عكس حركة البحر، لكنه لا يجعلها ساكنة.

هذه الحركية للسماء، وردت عنده في توصيفات عدة لها في الرواية، فنراه يتحدث عن علوّ السماء وارتفاعها، ويتحدث عن الشمس الساطعة في فضاء لا متناه فيها تعكس نورها على ظلال السماء، وزرقتها الفيروزية، ونجومها كالمصابيح المشعة المتناثرة، وقطع السحب التي تتشكل منها حيوانات خرافية، تلعب فيها الريح فتتمدد وتتغير أشكالها.

يقول الكاتب في وصفه للسماء: "**السماء عالية**"(١)، و"**السماء مضاءة بنور كشاف برز من قرص مستدير**"(٢) و"**الفضاء منوراً، والنجوم مصابيح مشعة**"(٣).

تبعث هذه الحركية العالية، الحياة داخل السماء، وداخل ذواتنا. وبالتالي تكشف السماء عن جماليات التدفق الضوئي القادم إليها نهاراً من الشمس وليلاً من القمر والنجوم. وهذا الضوء يحرّك هدوء السماء، ويعطي الطمأنينة للإنسان، وبالتالي فإنه يهدئ اضطراب الإنسان وسط البحر.

يتمتع العنصر المائي عند حنا مينه بطاقة خلّاقة تمنحه القدرة على إعادة إحياء الكون والإنسان بصورة دورية، "طالما عنده وجهان، وجه مميت

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ٤٧ - ٤٨.

(٢) المصدر السابق، ص٨٨.

(٣) المصدر السابق، ص١٤.

وآخر محيي"[١] وبالتالي تتبع هذه الرؤية في الأصل من الأساطير، الموجودة في منطقة المتوسط، والتي كونت ثقافة المنطقة، وبالتالي فازدواجية العنصر المائي تجعل منه خازناً لكل بذور الحياة القادمة وإمكاناتها. والعنصر المائي الذي يتمتع بازدواجية يتجاوز فيها وجهي الموت والحياة، الوجه المشرق والوجه الأسود دون أن يستطيع أحدهما كشف الآخر، فالبحر يبدو في الآن ذاته طاهراً وشفافاً، هو صديق يحيي البحار، لكنه سرعان ما ينقلب إلى عدو يعاقبه في كل لحظة. "**البحر طاهر ونجس. صاف كعين الديك وعكر كالسيل**"[٢].

تمثل حركة البحر الدائمة بتلاطم أمواجه الخلود فالبحر لا يموت، يجدد نفسه وشبابه باستمرار بينما الإنسان يهرم ويموت فالبحر إله. و نتيجةً لذلك ودّع سعيد البحر لأنه أصبح عجوزاً، وتعب، أمّا البحر لم يتعب ولا يزال نشيطاً شاباً أبد الدهر. هذه الصورة الثنائية الجميلة والمتعاكسة ما بينه وبين البحر وما تحمله من دلالة نراها في قول سعيد: "**وداعاً أيها البحر... لقد انتهى كل شيء الآن. لم يعد الماء ملعبي ومملكتي... لقد تعب البحار ولم يتعب البحر...**"[٣].

رغم أنّ البحر أكثر ابتعاداً عن احتضان الوجود البشري إلا أنَّه يحوي حياة كاملة بل هي أجمل من حياتنا على سطح الكرة الأرضية وهي إحدى الخاصيات الجميلة والفريدة للبحر. يقول سعيد حزوم: "**في البحر جبال ووديان، أشجار وغابات، سهول وتلال، مغائر وكهوف، نباتات وأعشاب، وفيه مخلوقات من كل الأنواع...**"[٤].

---

(١) يوسف الحمادة: حنا مينه ومياه الولادة الدائمة، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة، ع (٥١٢)، ٢٠٠٦، ص٣٩.

(٢) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٣٨.

(٣) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٧ - ٨.

(٤) المصدر السابق، ص١٠.

ويقول أيضاً: "**... وفيه طيور وزواحف وحيوانات أليفة ومفترسة**"(١).

ويصف سعيد حزوم قاع البحر قائلاً: "**هناك كل شيء ملون، كل شيء بهي، مكشوف... القاع رمل، وصخور، وكهوف، وحشائش، وشجيرات بحرية**"(٢).

إن هناك امتداداً آخر لازدواجية العنصر المائي تتمثل في المخلوقات المائية التي تحدث عنها الكاتب وصوّرها، كعروس البحر أو ككاترين الحلوة، حيث يقول سعيد عن عروس البحر: "**أنا لم أرها... أنا بحار... وعروس البحر لا ترى في الأعماق. يقال إنها تتبع السفن في ضوء القمر، ولقد وقفت في مؤخرة السفن التي عملت عليها طويلاً، لكنني لم أر عروس البحر**"(٣).

ويقول أيضاً: "**إن الطيف، في المدى المترامي، هو قاعدة الإبهام التي يتبعها البحّارة، وإلى البقعة المبهمة، للزرقة الرصاصية، ترحل عيون الذين جرحتهم، دون شفاء، عرائس البحر**"(٤).

نحن نعلم أنه عندما تحرك الإنسان إلى البحر لاكتشاف الطبيعة، وواجه عالم البحر الغني بالعجائب المثيرة للخيال، أبدع الخيال الإنساني الأسطورة البحرية لتفسير تلك الغرائب والعجائب الطبيعية.

وكان البحر مجالاً خصباً، للتفسيرات الأدبية، والأسطورية في أدب البحر، وما تضمنته من حكايات عن عرائس البحر، وجنيات البحر، ومن تصوير أسطوري لعالم البحر، وجمعت الروايات بين الأسطورية والواقعية والرومانسية. وعرائس البحر في الرواية تحمل أيضاً الموت والخلاص بالوقت نفسه. وتشكّل الأساس لفن الملحمة التي مزجت بين الخيال والواقع.

---

(١) المصدر السابق، ص١١.

(٢) المصدر السابق، ص٣٠٣.

(٣) المصدر السابق، ص١٢.

(٤) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٣٤٢.

إضافة إلى الصورة الواقعية، والتي تمثل إحدى الخصائص الفريدة للبحر وهي الإيهام وزوغان الأبصار، فعندما يشتد التعب والإعياء على البحّار، وينظر بعيداً في البحر تتراءى له صوراً عديدة وكلها سرابٌ، وهي خادعة، كما يخدع السراب البدوي في الصحراء فيراه ماء. وهنا وظف الكاتب رؤية سعيد لعروس البحر.

يقول سعيد: "**أنا أعشق عروس البحر، لكنها غير العروس التي رأسها امرأة وذيلها سمكة. إنها امرأة حقيقية، وستخرج يوماً من البحر...**"(١).

صوّر الكاتب تصويراً رائعاً ضمن السرد لمقاطع متعددة من الرواية حركة البحر العنيفة وعواصفه وأنواءه وهياجه وبالتالي أعطاه حركية فاعلة مع عناصره في منح الرواية عالمها الداخلي الفريد وأعطاها التنامي، والحيوية، وجمالية خاصة، وكانت عواصفُ البحرِ وأنواؤه بوصفها شديدة الخصوبة لإنشاء التخييل الروائي، وبالتالي فإن هياج البحر وحركته المستمرة لا تمنح الاستقرار للموجودين فيه، وبما أنه صورة للقوى البدئية، للعماء الأول يملك دوراً متميزاً فهو يقوم بدور الأب الشرير تارة ودور الأب الرحيم تارة أخرى، ويبدو أمّاً مغذية وتارة أمّاً عقيمة، وكما يشكّل فضاءً خطراً يفصل بين الشر فهو جسر يقرّب الناس ويشجعهم ويشجع تواصلهم، بالرغم من أنه يوقظ مشاعر الخوف عندما يغضب ويعصف بعنف، فهو يغذي الإعجاب بهذه القوة الطبيعية الهائلة، محولاً، بهذه الطريقة، الاشمئزاز إلى انجذاب.

لا شكَّ بأن لهذه الازدواجية علاقة أكيدة بسيولة هذا العنصر وصعوبة القبض عليه، لكن هناك سبباً أكثر عمقاً وهو أن الحياة مرتبطة بالموت ارتباطاً وثيقاً وهما شيء واحد. الموت المطلق والحياة المطلقة لا وجود لهما

---

(١)- حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤.

وبالتالي هنا فصل غريزة الموت وغريزة الحياة وبالتالي علينا أن نتخلى نهائياً عن مسألة بداية الحياة أو نهايتها، فلا الحياة بقادرة على فرض نفسها على الموت ولا الموت بقادر على السيطرة على الحياة.

يقول سعيد واصفاً عواصف البحر: "**أنا لم أمت في تلك العاصفة أيّها البحر. ضاجعت الموت، على فراشك، بحاراً قرشاً، من نسله فرس الماء وعروس البحر. صارعت الأمواج، روحاً متوحشة، تعرف أنه لا خيار: المقاومة أو القاع**"(١).

ويقول في موضع آخر: "**والدي علّمني، والعاصفة علّمتني**"(٢).

ويقول عن البحر الذي يختزن عواصفه للشتاء: "... **آن العواصف ثورة مدمرة تكتسح الحواجز، وتحطّم المراكب، وتهزأ بالبحارة. وبانتظار ذلك يحيا البحر قانونه، ويجدد شبابه... البحر يجدد شبابه، والبحار يمضي إلى الشيخوخة**"(٣).

استخدام الكاتب العواصف البحرية كصورة في فصل الشتاء، وعكس فعلها على البحارة وبالتالي بلور المدلول من هذه العبارات بلورة جميل وأخّاذة.

في وصف جميل للبحر يقول حنا مينه: "**وكان البحر أمامه يتوضأ بالقمر، محتفظاً بمسحة رصاصية على وجه الماء، وأعراف الموج الزبدية تتلألأ في تدحرجها إلى الشاطئ، وحركة الانداح، في مدّ وجزر خفيفين على الرمل، تخلّف هديراً وانياً، رتيباً، كأغنية تترية عاطفية**"(٤).

---

(١) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٥.

(٢) المصدر السابق، ص٥.

(٣) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٨.

(٤) المصدر السابق، ص١٠١.

من خلال ما تقدم نلحظ ما جمعه في هذه الصورة الكثيفة والرائعة من الأصوات (صوت الهدير)، فالهدير كأغنية تترية عاطفية، ومنها أنَّ مجمل العبارة وحركة انديـاح الموج تجعل شيئاً ما لطيفاً ينداح في صدره، وتجعله كصورة فوتوغرافية ففي العبارة ذكر (البحر، القمر، الموج، الزبد، الشاطئ، المد والجزر، الرمل) و(اللون)، إنها صورة كثيفة جداً وموحية ومعبرة ومؤثرة.

و هذا كله جعل سعيد يتعلّق بالبحر ويعطيه توصيفات كثيرة لها دلالاتها حيث يقول في مواضع عدة في الثلاثية: "**هذا حبيبي، الأزرق الرحيب حبيب. منه الخير والعطاء والنعمة والبركة...**".(١)

و"**أيها الأب؛ أيها الأب الرحيم، تلطّف بنا. اصنع معجزتك لأجلنا، تعاون مع الأرض لكي تكون لنا غلال كثيرة من السمك والقمح**"(٢).

"**شكراً للبحر، هذا الصديق الطيب**"(٣).

"**البحر أخي... إنه أخي ولن يغدر بي... إذا مت فادفني في البحر**"(٤).

"**هذا الواسع كالظنّ،العميق كهاوية الخطيئة، الجائش كالنفس المطلوبة، الصامت كالجبل الأقرع، المهيب كالغابة، المخيف كوادي الجحيم**"(٥).

"**أيّها الجدّ الطيب، يا مانح المطر والخير، يا معطي السمك والقمح، يا معلّم الرحابة والسماح، وملهم الوداعة والحلم...**"(٦).

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤.

(٢) المصدر السابق، ص١٠٣.

(٣) المصدر السابق، ص٢٥٠.

(٤) المصدر السابق، ص٢٧٤.

(٥) المصدر السابق، ص٣٥٠.

(٦) الدقل، مصدر مذكور، ص٩٩.

"أيّها البئر العميقة أكثر من فوهة الجحيم، الملأى بماء منه كل شيء حيّ، كم في قاعك من أسرار"[١].

"أيها البحر! إنني أصلي بصمت. أندمج بالماء والملح و الزبد. أبتهل معهم..."[٢]. كلُّ هذه العبارات تدلّ على مدى تعلق سعيد حزوم وحبه وعشقه للبحر، فهو الأب والصديق والأخ والجد والإله ...

حملت صور البحر في رواية ثلاثية البحر خصائص فريدة جداً، فالبحر رأيناه يأخذ اتساعاً هائلاً ويتشح باللامحدودية والأبدية، ورأينا من خلال ألوان البحر أو المحيط حوله في الليل والنهار جماليات التدفق الضوئي، كما أنّ زوغان الأبصار فيه والإيهام يجعل البحارة يرون أشياء غير موجودة وبالتالي يخترعون الأساطير عن عالم البحر، ورأينا الحركة العنيفة للعواصف والأنواء والأمواج، والهدوء النسبي له في أوقات كثيرة، والبحر يحتضن عالماً غريباً متكاملاً رغم ابتعاده عن احتضان الوجود البشري، كما حملت صور البحر الحركية الفاعلية في منح الرواية عالمها الداخلي المتنامي والحيوية والجمالية، والبحر رأيناه مكاناً شديد الخصوبة لإنشاء التخييل الروائي، متحركاً باستمرار لا يمنح الاستقرار للموجودين.

والبحر حمل في ثلاثية البحر، دلالات كثيرة جداً، منها الحياة الاقتصادية، فهو الذي يطعم البحارة والناس من بطنه، فيه كل مظاهر الحياة، فيه الرهبة والخوف، فيه التيه والضياع بسبب اتساعه الهائل. وإنّ تبدل الفصول عليه والنهار والليل، جعل الكاتب يغير ويعطي صوراً عديدة له وبالتالي يعطي انطباعات كثيرة.

والبحر له إيهامه الكبير ومخادعته، له اتساعه ورحابته القصوى، له آفاقه المفتوحة وامتدادٌ للرؤية لا يحجبها شيء، وإنَّ التأمل يترافق مع رحابته

---

(١) المصدر السابق، ص٩٩.

(٢) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٦.

القصوى، وفيه مناخ شامل للسكينة الداخلية والتأمل، أو المقاومة والإرادة والاندفاع، ويسهم في تشكيل رؤية بصرية كاملة للسماء والنجوم.

رأينا ظاهره يحمل العواصف والأنواء ويدل على الخوف، ورأينا باطنه يحوي الطعام والحياة، لكنه يدل على الموت أو إعادة الانبعاث والتجدد، وبالتالي رأينا الأوصاف الكثيرة والرائعة للبحر، لأنه جزء من الوطن.

٤ - النهــر :

يعدُّ النهر عند حنا مينه في ثلاثية البحر، مكاناً حاضناً للوجود الإنساني وأكثر متلازماته قابلية للتحول واختزال المفاهيم والاكتظاظ بعدد كبير من الحدود والتصورات وشحنات الجمال. النهر مكان مفتوح على المدن والقرى والسهول، مفتوح على البحر، يحمل دلالات كبيرة. عند توصيف النهر والطبيعة من حوله، نجد أنّ الكاتب أعطاه قيماً بصيرة شديدة الجمال، كما أنه بذكره للأصوات، أعطاه قيماً سمعية جميلة، والتوصيف الدقيق، لكل ما له علاقة بالإبصار أو التصوير الضوئي صنع المكان جميلاً، فالصور التي صاغتها اللغة عند الكاتب ترى بالعين شيئاً أوّل الأمر، ثم تدعو الذهن إلى الدخول. فالعين هي أداة الاستقبال والتشكيل في البداية.

يقول سعيد حزوم: "**كان النهر غزيراً عميقاً واسعاً...**"(١).

"**... وكان النهر يمتد في أرض زراعية شاسعة**"(٢).

والتوصيف الجمالي للنهر، أعطاه البعد الرياضي - الهندسي، وتمركز ذلك في ضبط الكاتب هذه المساحات التي يتعامل معها وتجريدها إلى أشكال مبسطة ذات طابع هندسي، وهنا يمكننا رؤية المكان وما حوله عبر لبوسه

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٨.

(٢) المصدر السابق، ص١٤٩.

الأشكال الهندسية. وإن استعارة الكاتب لمفردات رياضية كالمسافة والسرعة والمدى والتتابع، تجعلنا نشعر أنّ المدى الذي نعيشه ليس بالمدى الإقليدي الذي تنعزل أجزاؤه الواحد عن الآخر، فكل مكان هو جذوة أفق لأمكنة أخرى، بل نقطة انطلاق لسلسلة من الاجتيازات الممكنة مروراً بمناطق أخرى محددة على وجه التقريب، وأيضاً من جماليات توصيف النهر، هو أنّ الكاتب أعطاه بعداً جغرافياً، وتلمسنا ذلك عبر وصف تضاريس الأمكنة حوله، وتقرير طبيعتها وأشكالها من جبال ووديان و سهول و مرتفعات... وغير ذلك.

ثم أعطى الكاتب بالتوصيف بُعده الذاتي والنفسي، والواقعي والموضوعي. ونجد أنه أعطى النهر الألفة في فصل الربيع، بينما نزع عنه هذه الألفة شتاء وقت العواصف، فاحتقن المكان بعناصر ذهنية وفلسفية جميلة أسهمت في إعطاء الدلالة الفكرية الموجودة في النص. توصيف النهر والطبيعة من حوله توصيفاً دقيقاً أعطى بعداً جمالياً واضحاً، وتم رسم المكان بوساطة لغة شفافة ومدهشة، وقد أعطى الكاتب للنهر الواقعية بمعايشة الناس له والعمل فيه وصوّر حواراتهم وأعمالهم وأفعالهم وحركاتهم، فتجاوز التصوير البلاغي ليرسم حركة الشخصيات، ويُفَعِّل المكان ويحرّكه.

إذاً وصف النهر من خلال أفعال الحركة الإنسانية التي تجتازه، ولوّن المكان من خلال حركة الناس. وتلوين المكان والطبيعة من حوله والسماء ووصف الناس وقواربهم وأحاديثهم هو الذي أخرج النهر من صورته المرعبة.

يقول سعيد حزوم: "**وكان في برّ الأناضول نهر يصبّ في البحر شمال المدينة. كان النهر غزيراً عميقاً واسعاً، يصلح للملاحة النهرية، وكانت فيه مراكب ومواعين تقوم بنقل البضائع والحبوب من بر الأناضول إلى المرفأ، ومنه إلى البحر ثانية، وفي هذا النهر كان يعمل قسم من البحارة الذين يقطنون حيّ الأكواخ هذا**"(١).

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٨ - ١٤٩.

النهر يسير في بر الأناضول، ولولاه لكان المكان مقفراً مجدباً، إنه ليس إطاراً باهتاً يمر بين الحقول والقرى، بل هو جنة الفقراء. وهذا ما يدلل عليه التفاعل بين المكان والبشر. النهر في هذا البر يعدُّ كمكان استراتيجي، يضفي جماليات الماء عليه، حيث لا يمكن الحديث عن جماليات المكان بتغييب الماء عنه.

يمثل النهر الذكورة العنيدة التي تخترق بر الأناضول من أقصاه إلى أقصاه في الشمال، مشكّلاً الخصوبة، حيث المتوسط الذي يطل على اللانهاية والأبد. وحيث النهر واتجاهه الإجباري محدد باتجاه الشمال نحو البحر. إن البشر كأحياء، والنهر، يشيدان معاً جماليات المكان. يقول سعيد حزوم: "**وكان النهر يمتدّ في أرض زراعية شاسعة. ويتعرج منحدراً بين الجبال التي اخترقتها عبر واد كبير. ثم يترامى في السهول الواسعة إلى مصبه في سفح جبال أخرى. وعلى طول مسافاته هذه تقوم المدن والبلدان والقرى. وفيها مرافئ صغيرة للتحميل والتفريغ، وفيها يتجمع القرويون الذين يركبون وسائط النقل النهرية في سفرهم بين الداخل والشاطئ**"(١).

ويقول: "**كان هذا الشريان المائي يبعث الحياة خصبة موّارة في السهول والجبال من حواليه. كانت الأرض سوداء التربة. صالحة جداً لزراعة الأقطان والحبوب، وكانت خضرتها في الربيع أبسطة يانعة لا حدّ لها، والجبال ذات الغابات، تطلّ عليها من الأبعاد، فتؤلف معها ارتفاعات خضراء شامخة يتملاها بحارة النهر في شيء من خشوع وانبهار، ويقطعونها فرحين كأنهم يجتازون حدائق الجنة نفسها**"(٢).

هذا التوصيف الرائع للنهر يعطي دلالات واضحة، منها أنَّ وجوده يؤلّف متعة للنظر، وأنَّ كل ما يحيط به لولاه لما كان جميلاً، فالنهر أضفى

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٩.

(٢) المصدر السابق، ص١٤٩.

عليه حياة وجمالاً، وبالتالي النهر مصدر رزق وشريان حياة للناس والأرض، فوصف الأرض بالسوداء دالّ أيضاً على خصوبتها. والنهر هنا لا يجري في الطبيعة منعزلاً عن الناس، بل إنَّ الكاتب من خلال علاقة النهر بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالنهر، عمل على أنسنة المكان. ولولا هذا النهر الذي يعدُّ شريان الحياة لماتت المدينة ولعاش فقراؤها حياة الشقاء.

ووصف النهر والغابات والأشجار والطبيعة اقترن بمكونات أخرى، وتولد هذا المشهد البصري الذي تنقله عين السارد انتظار القارئ لطبيعة الأحداث التي ستدور في هذا المكان الذي هو مكان انطلاق. النهر المكان المفتوح على الحي البائس، حي المهمشين، والذي يكوّن قاع المدينة، والمفتوح على الأب البحر من جهة أخرى.

يقول سعيد: "**وكانت الشمس والقمر، في طلوعهما من وراء الجبل، في الإصباح والعشيّات، يؤلّفان منظراً لا حدّ لبهائه، وتبدأ أشعّتهما، الماسية والفضية، تترامى على السهل الأخضر الفسيح، فيبدو منبسطاً من رصاص، أو بحراً من زروع متموّجة مع الريح، والطيور الجوارح تتقاطع في سمائه، في تشكيلات بديعة، وصوت حنون يعلو في طرف السهل أو على رابية قريبة، ومساقط المياه المنحدرة من بين الصخور في خرير موسيقي يضاعف من فرح الإنسان بالطبيعة، من توحّده معها، واندماجه فيها، مسربلاً بجلال الكون العظيم**"(١).

من خلال ذكره الشمس والقمر، ذكر الكاتب الليل والنهار، ومن خلال ذكر الأشعة الماسية والفضية باللون، ولون السهل الأخضر الفسيح، وتموّج الزرع، والأصوات، وخرير المياه نجد أنَّ كل هذه الدلالات المرهفة تعطي إحساساً جميلاً بالحياة، وهذه الحياة الجميلة للطبيعة وما فيها من إنسان وحيوان ونبات ما كانت لولا هذا النهر. كل هذا التلوين للمكان أعطاه الحركية

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٥٠.

العالية وأخرجه من سكونيته وعكس الألق النفسي الداخلي لكل ما يحيط به، والزمان والمكان هنا يتبادلان توازن القوى، كما يتبادلان المنافع. الزمان والمكان هما الطبيعة، والطبيعة التي رسمها الكاتب بكل ألوانها وأشكالها وصياغتها. وبالرغم من هذا التوحد الحميمي بين المكان والزمان، إلاّ أن المكان بكل قواه الطبيعية والفنية، لا يستطيع أن يوحّد الأزمنة في زمن واحد، والفصول في فصل واحد.

وقد ذكر فصل الربيع الذي هو أكثر الفصول تلويناً رومانسياً للهيمان في الطبيعة وكان خارج الطقس السياسي والاجتماعي، وكل الولادات التي تمّت للطبيعة كانت في الربيع.

ولكنَّ فصل الشتاء والبرودة القاسية والأمطار والغيوم والبروق والرعود والعواصف وأنواء النهر وغضبه يختلف عن فصل الربيع، وبالتالي ضمَّنها الكاتب كل مدلولاتها السياسية والاجتماعية... ضمَّنها الفعل الحركي الإنساني العاصف والغاضب لصالح حزوم، إنه الماء المخيف الحامل كما للوجه الحي، الوجه المميت، إنْ كان في البحر أو في النهر سواء، فالاثنان ماء، ولكل غضبه. كما صمد صالح حزوم أمام عواصف النهر حتى لفظه إلى المدى الأرحب، البحر، كما ناضل وكافح ابنه سعيد في البحر وتوحّد فيه.

يقول سعيد: "**وكان صالح حزوم، الذي يلوذ بالصمت غالباً، رجل المواقف الصعبة على الدوام، خاصّة خلال العواصف في الشتاء، حين يرتفع منسوب النهر، ويندفع تيّاره الجامح بسرعة رهيبة، ويصبح المركب قطعة خشب تتلاعب بها المياه الهائجة، وتهدّد، كل لحظة، بقذفها على إحدى الضفّتين، لتتحطم على الصخور أو تجنح بين الأدغال، في رجة داوية يتقوّض المركب فيها وتتخلّع أضلاعه**"(١).

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٥١.

ويقول: "**لقد ختم حياته في الملاحة النهرية ختاماً مجيداً، خارقاً. متهوراً، كأنما أراد أن يربح معركته ويقول للنهر «وداعاً»**"(١).

إنّ حبّ البطل للمكان الأصغر/النهر، انساق على المكان الأكبر/البحر.

النهر دنيا جديدة، كشْفٌ جديد، خلاص من العواصف «العواصف التي تنوء بالبلاد و أهلها»، انعتاق من المكان، خروج إلى آخر البحر، إلى اللانهاية، والأبدية، بمداها الرحيب الممتد امتداد البحر.

في صورة جميلة نرى أنه قد جمع أيضاً بين الهدوء والعاصفة، بين الصراع الوحشي، بعد التأمل والصفاء والروي، حيث تم تحريك هذه الصورة بدلالتها ما بين الربيع والتأمل وصفاء النفس، ووقت الشتاء أيام العواصف والأنواء وتأثيرات هذه الفصول على النهر، وعلى شخصية البطل، فوجد أنه مهما اشتدت العاصفة على البلاد، والناس، لن يقف البطل مكتوف الأيدي، بل سيكون أول من يقف بوجه العواصف. وبالتالي لقد مثلت صورة صراع البطل مع قوى الطبيعة كدال على صراعه المذكور.

يقول صالح: "**العواصف أنواع، وفي حياتي البحرية شهدت أنواعاً منها، لكن العاصفة، في ذلك اليوم، كانت شيئاً غريباً، مرعباً،لا يحدث إلا في المئة عام مرة، وقد لا يشهدها البحّار، عمره كله، إلا مرة. أنا شهدت عواصف في البحر. أنتم كلكم تعرفون البحر، وتعرفون عواصفه، حتى أشدّها سرعة وهيجاناً. لكن تلك العاصفة تختلف. وهي في النهر تختلف عنها في البحر، ففي النهر تيّار، إذا ساطته العاصفة، ودفعته سرعة الريح، انحدر خاطفاً كالبرق، جائحاً كالصاعقة، صاخباً كوحش، قاطعاً كحدّ السكين. إنه مرعب، يخلع قلب البحّار، ويدمّر أيّ مركب، ويخرب الضفتين، ويحمل معه، في اندفاع المياه، الحجارة والصخور والأشجار، كما يحمل معه حطام**

---

(١) المصدر السابق، ص١٦١.

البيوت التي يهدمها. والزروع التي يجتاحها، والتربة التي يجرفها فتغدو مياهه سيولاً عكرة، طينية، يغرق فيها كل سبّاح، مهما يكن.

في البحر تختلف الأشياء... البحر عريض، فسيح... تستطيع فيه المناورة والحركة، وتفادي التيارات الجوفيّة... النهر كالبحر تماماً، يخبئ سره في ذاته، في مائه، وأنه، كغضب الله المنتقم..."[1].

من خلال العواصف وتوصيفها في النهر بدقة مدهشة، وموازنتها مع عواصف البحر، حرَّك الكاتب الصور، فحرَّك المكان، وبالتالي حرّك الفعل للشخصيات في فضاء هذه الأمكنة وأعطاها دلالات جميلة. والكاتب تحدَّث عن غضب النهر وسطوته، تحدَّث عن رعبه، وانحداره متشكلاً من دموع الجبال، فيصب في البحر، هو وليمة للبحر، والبحر يستقبل كل الأنهار، والنهر غاضب من المدينة القذرة، من المدينة الميتة، من سلبيتها، من الأوساخ القذرة التي تلقيها المدينة فيه، وبالتالي فالمدينة هنا تحمل دلالة إهدار الجمال المكاني، وتحمل في ثناياها الموت، والنهر يحمل بغضبه وفيضانه دورة جديدة، وحياة جديدة، وخصباً جديداً، وهو الذي سيعطي في النهاية النسغ الجديد للحياة في عروق الشجر والنبات والطبيعة والبشر. كما شحن الكاتب بهذا الوصف المكان بالدلالات، وإنّ الإيحاءات التي أعطاها الكاتب بما يسود الطبيعة والمدينة والنهر، حرَّك بنية المكان، وحرّك النهر بقدرته على الفعل وتغيير جوهر الناس والمدينة. وإدغام الكاتب دلالة السلبي والايجابي بين قذارة المدينة وموتها وبين خصوبة النهر أوحى بالصراع. فالنهر هنا ليس حيزاً من الفضاء فحسب، بقدر ما هو علاقة جدلية في البنية الذهنية والثقافية وبما يمتلئ به من مكونات محسوسة وغير محسوسة، وما تحاك حوله، الحكايا وما يمنحه من المعنى والدلالة.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٦٢ - ١٦٣.

يقول سعيد: "**البحر يستقبل كل الأنهار، ومع الأنهار أوساخ المدن، البحر مصفاة كبيرة. الزبد يذهب جفاء، والأوشاب تقذفها الأمواج على الشواطئ. هو وحده يبقى نقياً. هو وحده يطهّر الجميع. ومهما تلوّثت سوف يطهّرك**"(١).

وقد استقبل البحر وحدة الأنهار، الأنهار القادمة من عمق المدن الشقية، حاملاً أوساخها وقذارتها ورداءاتها، ليكون مصفاة لهذه المدينة، ولن يستقبل في حضنه إلاّ الأبطال، الذين يعرفون قيمته، والذين يقاومون العواصف.

٥- السفينة/ الباخرة:

تعدُّ السفينة مكاناً مغلقاً من الداخل، ويعدُّ سطحها مكاناً مفتوحاً، على مكان مفتوح هو البحر، إنّ بعض الأمكنة الداخلية في السفينة تشعر الإنسان بالألفة، كقمرة السفينة، التي ما إن يدخلها البحّار، ليستريح إلا ويحنّ إلى بيته، أمّا سطح السفينة، يمكّنه من رؤية البحر، رؤية الامتداد واللانهاية، تنفتح الرؤية من سطح السفينة باتجاه فكرية الرحابة القصوى، وبصورة مطلقة على بحر لا يحيط بتخومه شيء، سوى المجهول وسطح السفينة، كمكان ثابت، على وجه البحر وأمواجه، وبين عواصفه وأنوائه، هي مكان متحرك ومتنامٍ للأحداث ولأفعال الشخصيات الموجودة على سطحها. وإنّ الالتصاق بالبحر والسفينة، يحتاج إلى ريس ماهر، ليدير الصراع ويوجهه، حتى يطمئن راكبوها، فأعاصير البحر، ورياحه، وزئير أمواجه، يحتاج لمن يفهم آلية هذا الصراع. يقول سعيد: "**خلال عملي في البحر، على إحدى سفن الشحن، تعرّفت إلى معظم مرافئ العالم. كانت السفينة من عابرات المحيطات، تتّسع لحمولة كبيرة جداً، وتضطر إلى الرسوّ أسبوعاً أو أسبوعين، ريثما يتم التفريغ والتحميل**"(٢).

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص٢٨٨.

(٢) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٠٦.

هنا نجد أنّ الكاتب يحدد عمل بطله سعيد حزوم في البحر، ويحدد نوع السفينة التي يعمل عليها، فهي سفينة شحن ضخمة، عابرة للمحيطات، وحمولتها كبيرة، تدور معظم مرافئ العالم. في موضع آخر يوصِّف الكاتب حالة البحّار وهو في السفينة، يوصِّف ضغوطه، وتعبه، ويتحدث عن حالته النفسية، وهو في البحر، لم يرَ اليابسة لفترة طويلة، وما يعتريه إثر ذلك من مشاعر الحزن والضيق. يقول سعيد: "**فالبحار يمكث طويلاً على ظهر السفينة المبحرة، لا يرى غير السماء والماء ولا يفعل سوى العمل والأكل، ومحروماً من رؤية اليابسة، ومحروماً من المرأة والأولاد، غير قادر على السير إلا مسافة قصيرة، محددة، هي طول الباخرة وعرضها، يسهر الليالي والنهارات حول الدفة، أو يعمل في تنظيف السطح وطلاء بعض الأماكن التي تآكلت بفعل الملح والرطوبة، ويضطرّ إلى رؤية الوجوه نفسها، وسماع الأحاديث نفسها، وتكرار المشاهد والصور، ومعاناة شدائد البحر في الأنواء والعواصف**"(١).

نرى في المقطع أيضاً مشاعر الضيق والمعاناة من العواصف التي يتعرض لها البحار وهو على ظهر السفينة والحالات النفسية المتعبة له جرّاء ذلك، وأنّ بُعد البحار عن اليابسة، والناس، والمرأة، والأولاد، ووجوده في البحر لفترات طويلة، تجعله يشعر وكأنه في منفى، أو يقضي حكماً بالسجن، وهنا يفقد البحّار عالم الألفة والحنين، حيث لا يرى إلاّ البحر والسماء، فيضطر للتخلص من عذاباته وألمه فيلجأ إلى القمار وشرب الخمرة، وتتحول نفسيته إلى المشاكسة، والشراسة، ويصبح مغامراً.

في الفقرة الآتية، التي وصّف فيها الكاتب حالة البحّار، نجد بعداً تقنياً وجمالياً، يقول سعيد: "**وحين تطول فرقة البحّار لهذه الأشياء الأليفة، يشعر كأنه فُصل عن عالم الناس. هُجر من قبل الكائنات جميعاً. نُفي عن اليابسة**

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٠٦.

إلى أعماق المحيطات، فهو يقضي حكماً بالسجن على ظهر سفينة دون ذنب ارتكبه. وتتفاعل في ذاته مشاعر الضيق والعذاب والتمرد، ويتطلع من فوق حواجز الباخرة ونوافذ قمراتها إلى ما وراء المدى المائي بحنين لا يوصف، وتتولّاه نوبات من السوداوية لا يُبدّدها، أو لا ينساها إلا في شيئين: القمار والخمرة. يصبح شرساً، مشاكساً، عنيداً، مغامراً..."(١).

والبحار الذي وُجد على ظهر سفينة، يجوب البحار والمحيطات من الولادة حتى الممات، نراه يتجذر في البحر، وليس في البر، نراه يندمج بالمكان حتى ينصهر به، والمكان المفتوح، البحر، حاضن له، حامل لأفكاره، لمصيره، فالشخصية ترتبط بالبحر هنا ارتباطاً حميمياً ومصيرياً. من الولادة حتى الممات وما بعد الممات. في مقطع رائع يصف الكاتب حنا مينه، المريض الموجود على ظهر الباخرة، يصفه في حالة الموت بلقطة سريعة مؤثرة. يقول: "**كثيراً ما يقع البحّار مريضاً، في هذه الحال يقبع في قمرته، أو في مستوصف الباخرة، ويكون عليه أن يلتزم بأوامر الطبيب، وأن يخضع للمعالجة، وحتى لحالات من الجراحة الأولية. فإذا اشتد المرض عليه أنزل في أول مرفأ، وأرسل إلى أحد المشافي حتى يبرأ فيلتحق بالباخرة من جديد. في أحد المرافئ التي بلغتها**"(٢). إذاً الباخرة ضخمة وبالتالي يكون عليها أطباء، وفيها مستوصف، وحتى فيها غرف للجراحة الأولية. ثم يقول: "**إذا مات على ظهر الباخرة، بحادث ما، أو موتاً فجائياً، أو من مرض أو وباء فتّاك، وُضعت جثّته في كيس مثقل بالحديد، وسُجّي على لوح من خشب، وصلّى عليه كاهن الباخرة أو قبطانها قائلاً: «من التراب خُلقنا و إلى التراب نعود». وبعد ذلك يقوم البحّارة بإلقائه في البحر...**"(٣).

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ١٠٧.

(٢) المصدر السابق، ص١٠٨.

(٣) المصدر نفسه، ص١٠٨.

وفي صفحات عديدة ومقاطع كثيرة نجد أن الكاتب في ثلاثيته يوصِّف الباخرة الفرنسية الغارقة، والتي لا تمثل سوى الاستعمار الفرنسي البغيض، فيقول الكاتب: "**هذه باخرة وليست قاع البحر.. في قاع البحر لا توجد حجرات ولا ممرات، ولا توجد دهاليز ومنعطفات.. والخطر هنا كبير.. لا تقترب من قمرة القبطان ولا غرفة الآلات.. انزل إلى العنبر مباشرة.. المرء يضيع في باخرة سليمة، في باخرة ترسو على الشط، فكيف به وهو في باخرة محترقة وغارقة؟ كيف به وهو تحت الماء دون جهاز غطس، ودون مصباح مائي؟ اللعنة على الفرنسيين... لماذا سحبوا هذه الباخرة إلى هنا؟**"(١).

ثم يتابع وقائلاً: "**... ثم احترقت سفينة الشحن وغرقت في البحر، وتخلّى عنها أصحابها عجزاً أو يأساً**"(٢).

ويقول: "**بحّارتنا الأفذاذ تولّوا أمرها. صاروا ينزلون إليها ليلاً، في ضوء القمر، ويغطس أحدهم إلى عنابر الصفائح، ويقتلعها من أماكنها... الباخرة «طعم» قاتل. طعم جدير باجتذاب جميع البحارة، وليس على السلطة إلا أن تصنع منه فخّاً لهذه الطيور البحرية**"(٣).

إذاً بصورة عامة يتحدث الكاتب على لسان بطله سعيد عن هذه الباخرة الفرنسية التي احترقت في الميناء، وهي محملة بالمحروقات. وفي تلك الأوقات لم تكن في سورية مرافئ بترولية، ولا أنابيب بترول، ولا ناقلات للبترول، بل بواخر، وكان الكاز والبنزين يُعبَّأ في صفائح وتأتي هذه البواخر إلى الميناء، ويقوم العمال بتفريغها، ومن ثم توزع على محطات المحروقات وتباع في المدينة. إنَّ حريق هذه السفينة ظلّ سراً من أسرار الانتداب الفرنسي.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٩٩.

(٢) المصدر السابق، ص٣١٣.

(٣) المصدر السابق، ص٢٧٨ - ٢٧٩ - ٢٨٠.

تعتيم الأمكنة التي أضفاها الكاتب على السفينة رغم رحابة البحر واتساع مساحة الإضاءة في المتوسط، إنّ هذا التعتيم خرج للإحاطة بمواقف البحار وتحميله بحمولات أخرى، كالظلامية التي تفرضها حالة وقوع البلاد في ظل الانتداب وفي ظل النظام السياسي الذي يفرض حالة الظلم الاجتماعي. يقول سعيد: "**كنا نسير الآن عائدين إلى الحي. كنا نودّع صارية السفينة الغارقة. إنها واقفة في مكانها. ستظل كذلك غداً وبعده وبعده. ليس من فانوس عليها، لا حاجة للفانوس ما دامت السفن لا تمرّ بها، في اللجج، والميناء، وأماكن الخطر، يضعون عوّامات. على الصواري يرفعون شارات تحذير. هنا لا شيء. السفينة الجانحة مسالمة. مقطوعة. مهجورة**"(١).

السفينة التي انهارت لا تعطي سوى دلالة الضعف على عدم القدرة على مواجهة التحديات. إنها السفينة التي لن تقف أمام البحارة وجبروتهم وعواصفهم أيضاً، وقد حضر التجار والمتسلطون إلى البحر، وبنوا لهم مجداً على رقاب الفقراء والضعفاء، ومارسوا الإهانة تجاه بلدانهم، فالبحر بالنسبة للمتسلطين وأصحاب البواخر الضخمة هو مكان لقهر الشعوب. والبحر وعواصفه وأنواؤه، هي عواصف وأنواء البحارة الشجعان. إن النصوص السردية جاءت لتضع السفن والبواخر ضمن علامات التغير، ومفردات النصوص تكشف عن دلالة الإرادة والصمود، تكشف عن الدخول في عالم مجهول ومصير غير معروف، عالم البحر، عالم الخوف والقلق. يقول سعيد: "**تركت الباخرة التي كنت أعمل فيها. اشتقت إلى البلد. لا أستطيع قضاء عمري في باخرة واحدة. تغيير البواخر مثل تغيير الوجوه، رحمة**"(٢).

ويقول: "**اتفقنا على السفر،أعطيته وعداً. كلمة شرف لا أتراجع عنها. وسرّ عمر. قال: «إذا اشتغلنا على باخرة واحدة يستأنس واحدنا بالآخر.**

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص٢٥.

(٢) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٢١٠.

نكون اثنين. هذا أفضل. نتقوّى ببعضنا. نظلّ معاً،على الباخرة وعلى البر.. نتعاون في كل شيء...»"[1].

إذاً نجد هنا أن سعيداً سيظل على البواخر، رغم اشتياقه للوطن، ويدعو للتعاون مع زميله عمر، للاتحاد معه، فذلك يكون أقوى وأفضل. ثم ينتقل إلى توصيف باخرة عمل عليها البطل سعيد حزوم، وهي الباخرة (كاسل)، باخرة ألمانية، يتحدث عن حمولتها، وعن طريق سيرها، والعمل فيها، وأوقات الفراغ، ويصفها من الداخل، وصفاً دقيقاً، وكيف أن البحار الذي يعمل عليها أكثر من شهرين، لا يرى إلاّ الماء والسماء. ونفهم من خلال النصوص الكثيرة لهذه الباخرة بأن البحر ووسائل مواصلاته هو مكان لجأ إليه البطل سعيد حزوم حين فقد الأمل في الحياة، حين فقد قدرته على مواجهة واقعه وسلطته اللذين لا يرتضيهما.

وإذا كان هذا اللجوء وهذا الاحتضان هما الوسيلة المثلى فإن ذلك يؤكد عمق الهوة في التعلق بالمجهول. يقول: "**نحن الآن بحّارة على الباخرة «كاسل»، حمولتها ٢٥ ألف طن، تعمل بين أوروبا وأميركا. انتهى عهد المراكب. أنا الآن بحّار في باخرة، وسنبحر إلى مسافات بعيدة، إلى مرافئ شهيرة...**"[2].

ويقول: "**في موعدها أبحرت الباخرة...**"[3].

ويقول: "**رأيت غرفة المحركات، كان المولد الكهربائي وحده الذي يعمل. رأيت ضابط الميكانيك وثلاثة من البحارة يعملون بين هذه المحركات...**"[4].

---

(١)المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٢١٣.

(٢) المصدر السابق، ص٢٢٠.

(٣) المصدر السابق، ص٢٢٩.

(٤) المصدر السابق، ص٢٣١.

ويقول واصفاً إقلاع الباخرة: "**في منتصف الليل أقلعت الباخرة. كانت محاذية للرصيف، وليس لها مدى للمناورة... هدرت المحركات. اختفى البحّارة عن السطح. القبطان ومعاونوه وقفوا في المقدمة. زمجرت المحركات في الماء. اهتزت الباخرة. اضطرب البحر وبدأ فوران الزبد، شرع جسم الباخرة بالابتعاد عن الرصيف بحركة بطيئة جداً**"[(١)].

لن تمثل هذه البواخر سوى زمن العبودية، وأن سعيداً الذي رحل على الباخرة، يدلل ذلك على أن هناك قطيعة مع المكان الذي انطلق منه البحّار سعيد مع ظلال شاحبة... لم يعد سعيد حزوم إلى مرسين، ولا إلى إسكندرونة ووقوعهما تحت التبعية التركية يفسر جزئياً من عدم عودته إليهما، رغم قدرته حتى بعد، على التجوال في جميع مناطق العالم... لكنه عاد إلى اللاذقية.

من خلال السفينة/الباخرة كمكان مفتوح، نجد بصورة عامة من خلال النصوص التي استعنّا بها كشواهد، أنّ الكاتب وصف السفينة على الماء بما يشبه اللوحة الفنية، وكان وصفه مطولاً وأعطى صورة غنية بالتفاصيل والجزئيات. وقد أسبغ على السفينة صفات الكائن الحي أحياناً، وأسبغ عليها صفة الحياة، فجعل الصورة نابضة بالحياة، تكاد تنطق لتفصح عما بها من معاناة، فكأن البحر يعاني وقع الرياح الشديدة عليه، والسفينة كأنها مكرهة على هذا الوضع أو تلك الحالة التي هي بها.

إنَّ العاصفة التي هبت في البحر، عواصف البحارة، حطمت الاحتلال الفرنسي. إنها تمثل حالة حب للوطن، وحالة فرح. لكن وعلى النقيض من تلك الصورة المشرقة، هناك الصورة السوداوية المليئة بالتشاؤم التي تصدر عن سعيد الذي يعاني حالة نفسية صعبة، لذلك فإن كل ما يشعر به من بؤس ويأس في الحياة من الاستعمار ومن السلطة المتعاونة معه، جعله يُسقط ذلك

---

(١) المصدر السابق، ص٢٣٢.

على البحر والسفينة فيعدُّها سجناً. وهنا غادر الوطن، و أصبحت السفينة في سفرها من عالم إلى آخر، رمزاً للرحيل من بلاده إلى بلاد أخرى، وهذا يدل على انكسار الحلم.

ومن هنا باتت السفينة والباخرة في ثلاثية البحر، وسيلة من وسائل اكتشاف المكان من جهة، وزج بنى مكانية إضافية في بنية الفضاء الروائي من جهة أخرى، ليثري المكان، ويغتني بالمكونات المكانية المندمجة في عالم الخطاب. ولقد وصف السفينة والباخرة في البحر وصفا ًعاماً، وانتقل إلى المكونات المشكلة للمشاهد البحرية بصورة جزئية، وفصّل في أفعال الشخصيات في هذا المكان الفضائي (السفينة والبحر)، حتى وصل إلى آلية التضمن والاشتمال في تشكيل الصورة المكانية، والفعل ضمن فضاء المكان والشخصية فيه. ووصف صفات الشخصيات و أفعالهم حيث قدَّم المكان (البحر - السفينة) بجميع حيثياته الثابتة والمتحركة، وبذلك أنقذ الصورة الوصفية من الجمود، وحرَّك المكان من خلال الوصف الكثير، ومنح المتلقي إيهاماً بواقعية ما يجري ويدمجه في فضاء القراءة. تلك هي صورة السفينة - الباخرة، كما رسمها أبطال السفينة.

الفصل الثالث

أمكنـة الانتقـال

تمهيد :

عند دراستنا لرواية ثلاثية البحر للكاتب حنا مينه، نجدها مليئة بأماكن التنقل، وتسمى "أمكنة المسارات"(١)، والتي تنتهي إلى أمكنة أخرى، تسمى "أمكنة المصبات"(٢).

وأمكنة المسارات متعددة في ثلاثية البحر، فمنها الطرق البحرية، والشوارع، والأدراج، والممرات، والعتبات... وغيرها، وتنتهي في مصباتها، حيث نجد أنّ مصب الطرق البحرية، هي المرافئ والموانئ، أما الطرق فهي طويلة جداً وتربط المدن ببعضها بعضاً، وقد تكون طريقاً ساحلية طويلة، أو طريقاً داخلية، وقد تكون طريقاً نهرية، فيكون مصبها هو البحر.

وقد تكون أمكنة المسارات الشوارع في المدن، أو الأزقة الضيقة والمتربة في الأحياء الشعبية، والقرى، حيث تنتهي هذه الشوارع والأزقة إلى مصباتها، وهي المدن، والقرى، والأحياء الشعبية الفقيرة، أو قد تنتهي هذه الطرق إلى الساحة، أو الباحة، أو الحوش كأماكن مصبات.

---

(١) جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص٥٩.

(٢) نفسه، ص٥٩.

ونجد عند حنا مينه، أنَّ هناك علاقة جدلية، أو ارتباطاً وثيقاً ومتيناً بين أمكنة المسارات، وأمكنة المصبات. ويمكننا دراسة أماكن التنقل في الثلاثية حسب الجدول الآتية:

البحر	الباخرة/السفينة
النهر	المركب/الزورق
شوارع المدن وطرقها	الأزقة الضيقة والمتربة للأحياء الشعبية

ونجد أنّ البحر وسيلته الأساسية للتنقل، الباخرة والسفينة. بينما نجد أنّ الطريق النهري، وسيلته الأساسية للتنقل هو المركب أو الزورق. أما الشوارع الكبيرة والطرقات فوسائل التنقل فيها متنوعة: كالسيارات، والعربات، والحيوانات، والناس... وغير ذلك.

١ - البحر/الباخرة:

يعدُّ البحر مكاناً للتنقل، ويعدُّ من أهم الطرق المائية المفتوحة، يتميز البحر كطريق بخطورته الشديدة لا سيّما أثناء عواصفه وأنوائه وهيجاناته، والداخل فيه كالداخل في المجهول، ويعدُّ البحر من أهم أمكنة الطرق والتنقل لأبطال حنا مينه في ثلاثيته، فهم كما البحر تماماً، يتسمون بسماته وصفاته.

وإنّ وسيلة التنقل في البحر هي البواخر، والسفن العملاقة بأنواعها. يقول سعيد: "**خلال عملي في البحر، على إحدى سفن الشحن، تعرّفت إلى معظم مرافئ العالم. كانت السفينة من عابرات المحيطات، تتّسع لحمولة كبيرة جداً، وتضطر إلى الرسوّ أسبوعاً أو أسبوعين، ريثما يتم التفريغ والتحميل**"[١].

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٠٦.

إذاً كان التنقل من أجل العمل والعيش وكسب الرزق في البحر، ويتم التنقل إلى البلدان التي تقع على ساحل البحر، أو المحيط، حيث تتوقف هذه البواخر والسفن في المرافئ والموانئ. وهذه البواخر ضخمة جداً، وهي عابرة للمحيطات، وحمولاتها كبيرة جداً، وقد يظل مسيرها في البحر أحياناً لأكثر من شهرين.

في مكان آخر نجد توصيفاً آخر لباخرة فرنسية غارقة، باخرة شحن تحمل إلى ميناء اللاذقية، الكاز، أيام الأزمة الاقتصادية، وبين الكاتب كيف استولى على وقودها الفقراء. يقول سعيد: "**كان البحارة يقومون ليلاً بنقل صفائح الكاز وبيعها سراً... صفائح الكاز تُستخرج ليلاً من الباخرة الجانحة، التي احترقت في الميناء وسحبت إلى الجهة الجنوبية الغربية من البحر، مقابل حيّنا تماماً**"(١).

إنها السفينة الفرنسية الغارقة في ميناء اللاذقية، كما غرقت فرنسة في سورية...

وفي مكان آخر من الرواية يبين الكاتب كيف أنّ البحر هو وسيلة تنقل بين البلدان، يقول سعيد: "نزلت في مركب لبناني حملني إلى طرابلس، ومنها إلى اللاذقية"(٢). ويقول: "**في مركب الريس زيدان... كنا نعمل على خط اللاذقية بيروت حيفا. ننقل القمح والبرتقال والإسمنت ومواد أخرى**"(٣).

إذاً كان البحر هنا، طريقاً للتنقل، من أجل تجارة المواد الغذائية بين البلدان. ومصبّات الطرق البحرية هي المرافئ والموانئ، و بالتالي تستقبل هذه الموانئ المسافرين، أو الأغذية، والبضائع، والوقود، أو حتى قوات الاحتلال... وغيرها. يقول سعيد: "**أنت على الباخرة «كاسل». الباخرة تشق**

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص ٢٧٧.

(٢) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص١٥.

(٣) المصدر السابق، ص١٣١.

المحيط ميمّمة شطر النصف الغربي من الكرة الأرضية. لقد بعدت عن اليابسة... أنت في صحراء من الماء. صحراء رهيبة، مخيفة، فيها رمال محرقة. فيها وديان وكثبان. فيها أيضاً سراب..."[١].

نجد أنّ الكاتب هنا، وعلى لسان بطله، يسمِّي الباخرة باسمها، ويحدد وجهة سيرها ويصف سيرها في الماء، مشبهاً البحر كطريق بالصحراء، فالبحر والصحراء يتسمان باللامحدودية والاتساع، وهما مخيفان، ممتدان، واسعان، وهو توصيف جميل، يبين الصعوبة والمخاطرة في السفر في المحيط. ثم يحدد مصب الطريق البحري لهذه السفينة، وهو مضيق بناما، وفي مكان آخر يتحدث عن وجهة السفر في الباخرة إلى تشيلي "**مرفأ فالياريسون**"[٢].

ومن خلال تنقل الإنسان في البحر عن طريق البواخر والسفن العملاقة، نجد أنّ الكاتب يتحدث عن مصباتها، فالبحار مسارات وطرق تنتهي إلى المرافئ والموانئ، وبالتالي وصّف هذه المصبّات وصفا ًجمالياً، بأناسها، وبحّارتها، وعمّالها، والأماكن المتواجدة والتي تحتويها المرافئ، ورسم لفضاء الشخصيات فيها، وبالتالي أعطى للمصبّات علاقة ارتباط وثيقة بالشخصية وأفعالها في كل توصيف، وعند رسمه للطريق البحري، عبر البواخر، أظهر الكاتب جماليات هذا الطريق من خلال الصورة والوصف، ومن خلال أصوات الأمواج ليلاً، فوصفه شتاءً، و صيفاً، ووصفه في الليل، والنهار، وصف هذا الطريق عند الفجر، أو عند غروب الشمس.

٢ - النهر/المركب:

يُدرس النهر كمكان للتنقل من منبعه إلى مصبه، وبالتالي فالنهر كطريق له مسار يخترق البر، أما مصبه فيكون عادة البحر.

---

(١) المصدر السابق، ص٢٣٥.

(٢) المصدر السابق، ص٣٢٩.

يقول سعيد في توصيف النهر: "**وكان في برّ الأناضول نهر يصبّ في البحر شمال المدينة. كان النهر غزيراً عميقاً واسعاً، يصلح للملاحة النهرية، وكانت فيه مراكب ومواعين تقوم بنقل البضائع والحبوب من بر الأناضول إلى المرفأ، ومنه إلى البحر ثانية، وفي هذا النهر كان يعمل قسم من البحارة الذين يقطنون حيّ الأكواخ هذا. وكان النهر يمتدّ في أرض زراعية شاسعة. ويتعرج منحدراً بين الجبال التي اخترقتها عبر واد كبير، ثم يترامى في السهول الواسعة إلى مصبه في سفح جبال أخرى، وعلى طول مسافاته هذه تقوم المدن والبلدان والقرى، وفيها مرافئ صغيرة للتحميل والتفريغ، وفيها يتجمع القروين الذين يركبون وسائط النقل النهرية في سفرهم بين الداخل والشاطئ**"(١).

إذاً نرى أنّ الكاتب هنا وبصورة تقريرية، يوصّف النهر من حيث مساره، وحتى مصبّه الإجباري في البحر شمال المدينة، وبالتالي فالنهر شريان الحياة بالنسبة للبر، والسهول، والمدن، والقرى التي يمر فيها، وشريان الحياة للطبيعة، وللإنسان معاً، ويعدُّ وسيلة تنقل من أجل كسب الرزق للقرويين، يتنقلون فيه بوساطة زوارقهم ومراكبهم الصغيرة.

كما أخذ النهر جمالياته كمكان تنقل من خلال وصفه في الربيع، والشتاء، في هدوئه، وفي أنوائه، وأيضاً من خلال وصف الطبيعة من حوله، حيث أضفى عليها النهر السحر والجمال والحياة، ووصف مساقط المياه المنحدرة من بين الصخور، كما وصف صوت المياه والإحساس الذي يعطيه للإنسان من فرح وتوحُّد بالطبيعة.

وفي فقرة أخرى يبين الكاتب خطر هذا الطريق أثناء العاصفة فيقول: "**كان زئير النهر قد أصم أذني، وكانت الدنيا غائمة، مضبّة، والرؤية متعذرة، وكان المطر متواصلاً، تسوطه الريح بقسوة، وكنت مندفعاً،**

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٨ - ١٤٩.

محمولاً، مسيّراً مع التيار، وشيئاً فشيئاً ارتدّ الوعي إلي. تذكرت ما حدث. أدركت أن النهر سيقذف بي إلى البحر، وأن الارتطام الشديد، بين التيار والموج، سيردمني ويطويني"[١].

إذاً عند العواصف والأنواء، يكون النهر خطيراً جداً، وقد يحطم المراكب والزوارق، ويميت الركاب، فهو أيضاً كالبحر طريق تنقل له خطورته في فصل الشتاء، وقد جعل الكاتب حنا مينه، أبطاله يتنقلون في البحر والنهر، يتعرضون لكل المخاطر، ومن خلال فضاء البحر والنهر، وتلاحم الشخصيات معهما، وحركيتها يرسم لنا الكاتب حياة أولئك الأبطال، وكفاحهم، وصراعهم مع الحياة والقدر، مع الغاصب، والمستغِل.

٣ - الشوارع/الأزقة:

وقد بينت الرواية الطرق كأماكن تنقل، وهي أماكن مسارات طويلة جداً، وتصل بين بلدين أو أكثر، وقد تكون ساحلية تساير الساحل، أو تكون داخلية، وبالتالي مصبَّ هذه الطرق هو المدن والقرى، وبالتالي يتم التنقل عليها بالسيارات والعربات.

يقول الكاتب في وصف لطريق ساحلي، عن طريق السيارة: "**... فيما هم على الطريق، تحدث عن البحر طويلاً، كانوا قافلة من السيارات...**"[٢].

ويقول: "**كانت السيارة تنطلق في السهل، بين الدبوسية وطرطوس، والشمس كرة ذهبية تزحل على طرف الأفق الغربي وضوء المساء الفتان يغمر الأراضي الممتدة على جانبي الطريق، وريح رخية تستقبلهم حاملة رائحة البحر المنعشة...**"[٣].

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص١٠.

(٣) المصدر السابق، ص١٤.

إذاً هنا نجد أن الطريق بموقعه الجغرافي هو خارج المدينة ومحيط بها. وقد تكون الطرق والشوارع تصب في المدينة، أو القرية، أو الحي أيضاً. ففي توصيف سريع ومبسّط نرى أنّ الكاتب على لسان بطله سعيد يتذكر مدينة دمشق، بحادثة، في نهاية الخمسينات وهو يريد أن يذهب عند أقاربه في حي الميدان، فيذهب من المطعم إلى حي الميدان، وهو ماشٍ.

يقول: "**تذكّر أنه كان مرة في أحد مطاعم دمشق. كان ذلك في نهاية الخمسينات، وكانت أغنية فيروز «زوروني كل سنة مرة» جديدة. لم تكن أشرطة «الكاسيت» قد عرفت بعد، وكانت آلة الأسطوانات تعمل أوتوماتيكياً، لمجرد أن تضع فيها قطعة نقود من فئة الـ٢٥ قرشاً، وتضغط على رقم الأسطوانة. لقد تغدى وشرب ذلك اليوم، وكان يملك نقوداً قليلة، لم يبق منها بعد دفع الحساب سوى ربع ليرة عليه أن يركب بها «الباص» إلى حي الميدان، حيث ينزل لدى بعض الأقرباء، وما أن انتهت الأغنية حتى نهض ودفع في ثقب آلة الأسطوانات ربع الليرة الوحيد الباقي معه، وبعد أن استمع إلى فيروز، رضي أن يعود إلى حي الميدان ماشياً، في البرد الشديد لكانون الأول من ذلك العام.**

استعاد هذه الحادثة بانتشار غامر. خيل إليه أن فيروز تلعب بالفردوس، وأنها قادرة على أن تنتشل سامعها من الجحيم، أن تشفيه من الجنون أو تسرع في جنونه..."(١).

ومن خلال الوصف، نجد أن البطل لا يعطي الشارع الواصل بين المطعم وحي الميدان أي توصيف، بل الوصف يجعلك قد تراه فارغاً، مهجوراً، موحشاً، قبيحاً، كالمدينة ويصف الكاتب الشوارع المؤدية إلى الأسواق في إحدى بلدان الشرق الأقصى التي نزل في مرفئها فيقول: "**وأنطلق أطوف متمهلاً في الأسواق المغلقة، أستعرض الناس في العيد، أقف متفرساً**

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٩٢ -٩٣.

في تجمعاتهم، أقترب من عربات تحمل بعض الأطعمة، أتابع الأطفال وهم يجرون أو يلعبون في الشارع، أراقب حركات المارة، أتلبّث عند تقاطع الطرق، أشاهد المخازن والحوانيت وهي مغلقة، أفعل أي شيء يقتل الوقت..."[١].

ثم يقول: "**كان الطقس ربيعياً، ولذعة برد تسري في الأوصال... وكانت الطرقات مزدحمة، وهناك تجمّعات للناس، وزينات في بعض النقاط، والأسواق مغلقة، وليس إلا عربات أو بسطات تبيع الأطعمة، وسيارات قليلة تمر، وكذلك عربات صغيرة يجرها من أمام راكبو دراجات، قيل إنها كانت تجر، فيما مضى، من قبل الرجال، ثم أبطل ذلك احتراماً للإنسان، ولم يبطل استعمال العربات بسبب أزمة النقل، ولأن العربات بذاتها تشكل علامة فارقة من علامات بلدان الشرق الأقصى**"[٢].

هنا يستعرض الكاتب الشوارع التي تؤدي إلى الأسواق، فالشوارع كالشرايين تصب في القلب، ومصباتها هي الأسواق، ثم يصف الشارع بأنه يوجد على طرفي هذه الشوارع مخازن وحوانيت، وكان الأطفال، والمارة، والناس تملأ هذه الشوارع حتى السوق المغلقة، والعربات التي تحمل الأطعمة موجودة فيها أيضاً. وكانت هذه الشوارع تتميز بازدحامها، وبتجمعات الناس فيها، وفيها القليل من السيارات، والعربات، والبسطات. هنا نجد أن الشوارع تعطي ألفة للسوق، ووجود الناس والأشياء المذكورة فيها، يعطيها أيضاً الحركية ويبعث فيها الحياة.

نترك المدينة، لننتقل إلى وصف آخر للطرقات والشوارع والأزقة، لكن هذه المرة في الحي الذي يقطنه سعيد حزوم، في مدينة مرسين، يقول سعيد: "**أكواخ طينية أو خشبية، متقاربة، تفصل بينها أزقة ضيقة،**

---

(١) المصدر السابق، ص١١٩.

(٢) المصدر السابق، ص١٢٠ -١٢١.

متعرّجة، تتكوّم على بعضها، متساندة، متعاونة، متحابة،... تقاوم الغرباء بشراسة..."[(١)].

ويقول: "**طفت بالحي... كان فقيراً إلى درجة تملأ العين بؤساً... والأوساخ والنفايات تملأ الطرقات الضيقة بين الأكواخ. وفي قلب هذه التشكيلة العجيبة من فقر وبؤس وقذارة، كانت هناك حدائق صغيرة. كان «المنتور» أكثر ما يُزرع فيها. كذلك زهر «فم السمكة» و«العطرة»، وكان الورد نادراً، والفل تنكات صدئة**"[(٢)].

نجد هنا أن البطل سعيد حزوم يحب الحي الشعبي كثيراً، هذا الحي الفقير، المكافح، من أجل لقمة العيش، والمكافح ضد أغوات المدينة ومستغليها، والمكافح ضد الاستعمار التركي والفرنسي...

لقد أعطى الكاتب توصيفاً لأزقته، فهي أزقة ضيقة، متعرجة، لم يعرف بنيانها أي هندسة، لكنه من جانب آخر البيوت وتساندها وتكومها على بعضها بعضاً وضيق الأزقة فيها، أعطى صفة حميمة، الحب والتعاون والألفة ومقاومة الغرباء. ولأنه يحب هذه الأحياء بكل ما فيها، وبالرغم من وجود النفايات والأوساخ التي تملأ أزقتها الضيقة، وتؤذي العين، فإنه من جانب آخر ذكر حدائق الورد الصغيرة، قرب هذه البيوت، وذكر أنواع الورود فيها والتي تعطي بهجة للعين والنفس معاً من جانب آخر. وفي مكان آخر، في مدينة اللاذقية، يصف حنا مينه الأحياء الشعبية، ويعددها بأسمائها، ويشير إلى ما أعجبه بالمدينة، أسماء شوارعها المستمدة من الزهر والثمر. وبالتالي فإن محبته للحي الشعبي ينقله إلى الأحياء الشعبية في اللاذقية، لأن كلّ الأحياء الشعبية لها سمة المقاومة والكفاح والصبر والإرادة. يقول سعيد: "**وكانت تفتنني من المدينة أسماء شوارعها المستمدّة من الزهر والثمر. شارع**

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٧.

(٢) المصدر السابق، ص٢٣٧ - ٢٣٨.

البيلسان، زقاق العنابة، حي الخرنوبة، حارة الجميزة، وكنت أوغل في الأحياء القديمة: الصليبة والشحادين والقلعة والعوينة، وأمّر تحت قناطر وعقود لم أكن قد شاهدتها في إسكندرونة، مما يدلّ على قدم اللاذقية ووفرة الآثار فيها. كانت النساء محجّبات، وأكثر النوافذ ذات ستائر خشبيّة مقطّعة من الخارج ولا يستطيع الغريب أن يمدّ بصره إلى داخل الدور، لأنها مغلقة ومنطوية على أسرارها"(١).

وعن كرهه للمدينة يوضح ذلك بالفرق بينها وبين الأحياء الشعبية، فيقول: "**... كنت في الشارع من جديد. اتجهت نحو حيّ القلعة. صادفت بعض الضباط الفرنسيين في طريقي. كان المارّة يتحاشونهم. نظرات ملأى بالكراهية تُحيطهم من كل جانب**"(٢).

ثم يتابع بتوضيح كرهه للمدينة فيقول: "**في الأحياء الشعبية، لم أجد فرنسياً واحداً في«الشحادين» أو «الصليبة». مثل هذه الأحياء الشعبية. أرض عربية خالصة. هنا حبّ الوطن يكون صافياً. السكان فيها لا يهادنون**"(٣).

ثم يوصِّف المدينة بلمحة سريعة، ودون ذكر لشوارعها، بعد أن احتلت من قبل الأتراك فيقول: "**طفت في المدينة... شيء ما كالرعب يخيّم عليها، الأسواق مفتوحة، لكن الحركة جامدة**"(٤).

ويقول: "**انطلقت العربة بنا من شارع التركمان، ودلفت إلى شارع السراي، هذا الذي يقطع المدينة من أولها إلى آخرها، حيث حيّنا على الطرف الجنوبي، وهناك يقوم بيتنا في أول حارة البحارة.. وكانت الحارة**

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص١٣٨ - ١٣٩.

(٢) المصدر السابق، ص١٦٠.

(٣) المصدر السابق، ص١٦١.

(٤) المصدر السابق، ص١١٤.

شبه فارغة... والبيوت ساكنة... والحيّ الذي كان ينبض بالحياة قد فقد روحه، فبدا خاوياً، ميتاً، فقيراً إلى درجة مخيفة"[١].

من خلال استعراض، الشوارع والطرق والأزقة، في المدينة، والأحياء الشعبية، نرى أن الكاتب وصّف بصورة عامة هذه الطرق والأزقة بطولها وعرضها وبيَّن نوعها، وأسماءها، ومواقعها. هذه الطرقات والشوارع والأزقة، تعدُّ أمكنة مسارات، تتلقى الإنسان والعربات والسيارات والباصات... وغيرها وتعدُّ الشوارع بمثابة الشرايين التي تقذف بالدماء لأماكن المصبات، التي هي بمثابة القلب الذي يتلقى الدماء، ويضخها مرة أخرى إلى أمكنة المسارات، وتعدُّ الأحياء والحارات والبلدات والمدن هي مصبات أمكنة المسارات. ونرى أن الكاتب حنا مينه، عندما أبرز جماليات الشوارع والأزقة، أبرز جزءاً كبيراً من إحساسه بالكراهية للمدينة، وعمل على إبراز جماليات قبح هذه الأماكن، وساق ذلك على شوارعها، فالطريق هو وجه المدينة، وهو موحش بعيد عن الألفة كالمدينة ذاتها.

وقد احتل الشارع في الثلاثية، مكاناً بارزاً وكانت له جمالياته المختلفة، بعدِّه المسار والشريان. إن للشارع نبضاً وحياة وحركة وتجدداً، هذا النبض الدفّاق أعطاه الكاتب حنا مينه لأزقة الأحياء الشعبية، بينما نجده أعطى الطرق والشوارع في المدينة سكونية قاتلة، وخامدة، وأعطاها الخواء، وقتل نبض هذه الشوارع، أي ساق كرهه للمدينة، على شوارعها. كما وجدنا كيف أنّ الكاتب عندما ذكر بعض المدن (كدمشق) مثلاً، أبرز جمال شارعها من خلال ارتباطه بذكرى معينة، أو من خلال ربط الشارع بعواطف معينة، أي إنَّ الشارع كمكان وكعنصر جمالي مكاني، قد ارتبطت جمالياته، بالنفس الإنسانية وتجلياتها.

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص ١٠٨.

وفي الفقرات التي ورد فيها قذارة الشارع والنفايات الموجودة فيه إن كان في المدينة أو القرية أو الأحياء الشعبية والذي يعطيه القبح، مردّ ذلك كان إلى عدم انتماء الفرد لهذا الشارع، فعندما دمر الإنسان جماليات هذا الشارع، فكر بأنه ينتقم من السلطة التي تحكم هذا الشارع. وتقاطعت مشاهد الأزقة والشوارع وما حولها من حوانيت ودكاكين ومنازل ووجوه وروائح وأصوات لتشكل فضاءً خصوصياً هو نفسه جوهر المدينة أو جوهر الحي الشعبي، جوهر العلاقة اليومية مع المدينة أو حتى معنى المدينة. كما جعل حنا مينه الشارع في المدينة أقل رحمة مع شخصياته، وبالتالي كان عاجزاً أن يحدد صلات هذه الشخصيات وعلاقاتها، وكأنه شارع لا يصلح إلّا أن يعيش المرء فيه بصمت وصبر حيث لا يتغير شيئاً فيه، فهو ساكن.

إنَّ التوصيف الدقيق للشوارع والطرقات والأزقة، أثارت جراحاتنا وعملت على إحياء الصور الممتدة والمتناقضة. وقد راكم فضاء الشارع عند حنا مينه كل الحركات والتفاصيل والإشارات، وهو كفضاء بكل أبعاده الجمالية والثقافية والرمزية والدلالية استعمله بخيارات إيديولوجية متعددة وحسب موقعه.

الفصل الرابـع

الثنائيات المكانية

تمهيد :

قبل أن ندخل في تفاصيل ثنائيات المكان في ثلاثية البحر، لابدّ من الإشارة إلى أنّ الثنائيات لا تضم تركيباً مؤلفاً من طرفين متضادين بالضرورة، والمهم في الثنائيات التي سندرسها، أن نتناول فيها الاختلاف الذي يتمظهر في التضاد والتناقض. ولكنّ التضاد لا يشمل جميع الثنائيات، وإنَّ ضم الأطراف إلى بعضها بعضاً في التركيب الثنائي يشمل عدداً من العلاقات التي يمكن أن تنشأ بين كل طرفين على حدة.

إنّ الإشارة إلى "التناول الثنائي والتضاد لعالم الرواية يكسبها حيويّة وحركيّة تتسم بالتنامي المطّرد شمولاً وعمقاً"[(١)]. "فالبنية المكانية على المستوى الفيزيائي المحسوس، وبما هي محددة، وممثلة بأبعاد ومساحات وأحجام... وغير ذلك، نُظّمت في اللغة على شكل ثنائيات متقابلة، واتجاهات فضائية على نحو: (أعلى - أسفل، فوق - تحت، قريب - بعيد، أمام - خلف، مركزي - هامشي... وغيرها)، وتعمل هذه الاتجاهات المكانية / الفضائية على تمثيل حركة الكائن الإنساني وفاعلياته الجسدية والذهنية بما

---

(١) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، مرجع مذكور، ص٧٤.

يشمل الاشتغال السيميائي في المحيط الذي يغلفه ويساهم في تشكله تبعاً للخصائص الجغرافية"[١].

إذا نظرنا إلى الأماكن والفضاءات التي تزخر بها ثلاثية البحر، نجدها تتوزع إلى فئات ذات تنوع كبير من حيث الوظيفة والدلالة، وأمكننا أن نميز مبدئياً بين أمكنة الإقامة، وأمكنة الانتقال، بين الأمكنة المغلقة، والأمكنة المفتوحة، منها قد نحصل على ثنائيات ضدية أولى سيتلوها اكتشاف ثنائيات وتقاطبات أخرى تابعة أو ملحقة. وهكذا يمكننا أن نعثر، مثلاً، ضمن أماكن الإقامة على تقاطب جديد بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية «البيت مقابل السجن»، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية والشعبية، القديمة والجديدة، الضيقة والمتسعة، الآهلة والخالية، القريبة والنائية... وغيرها.

أما أماكن الانتقال فتكون مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمقاهي... وغيرذلك.

و"إنّ سلسة التقاطبات داخل الطرف الواحد من الثنائية (إقامة - انتقال) يمكنها أن تصبح بلا عدد ولا نهاية وذلك نتيجة للقابلية الكبيرة التي للفضاء الروائي في أن يندمج ويدخل في ثنائيات أو تقابلات ضدية تغري بتصنيفها وتحليل مكوناتها"[٢]. ولمّا كان من غير المجدي، من الناحية العملية، متابعة تعدد التقاطبات وملاحقتها في انشطارها، فقد اخترنا الاقتصار على نموذج تمثيلي واحد هو التقاطب الحاصل بين أماكن الإقامة وأماكن الانتقال، والأماكن المغلقة، والأماكن المفتوحة، مع مراعاة التدرج حسب الآتي:

---

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص٧٣.

(٢) بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٤٠.

١- التقاطب الأصلي (إقامة، انتقال)، (مغلق، مفتوح).

٢- التقاطبات الفرعية (مدينة، حي)، (شعبي، راقي وغيرهما).

ومن هذا المنطلق يمكن دراسة التضادات المكانية، والتقاطبات الثنائية في ثلاثية البحر للكاتب حنامينه، وستسمح لنا هذه التقاطبات بالتحليل البنيوي للمكان في الاتجاه الأكثر خصوبة وإنتاجاً. ومن خلال الجدول الآتي الذي يوضّح بعض هذه التقابلات والتضادات الثنائية، سنعتمد دراستنا.

البيت	السجن
المدينة (الشارع)	الحي الشعبي (الزقاق)
البحر	الصحراء
السماء/الأعلى	قاع البحر/الأسفل
البحر(هدوء وعاصفة) ↓ الفصول	النهر(هدوء وعاصفة) ↓ الفصول

- **الثنائيات الضدية للمكان:**

١- **البيت/السجن:**

عند قراءتنا المتأنية لثلاثية البحر، نجد أنّ كلّاً من البيت والسجن، حملا الكثير من الدلالات والتضادات الجميلة، والتي أعطت روحاً جديدة للرواية.

حيث نجد أنّ كلاً من البيت والسجن مكانين مغلقين، إلا أنّ البيت مكان اختياري، أما السجن مكان إجباري، وكان البيت مصدر الألفة والطمأنينة والراحة، بينما اتصف السجن بالضيق والإكراه والخوف والقلق. وكان البيت "جسد وروح"[1]، وبالتالي بيت الطفولة عند بطل الرواية سعيد حزوم هو مكان الألفة والحب والأمن، وهو "كونه الأول، كونه الحقيقي"[1]، بينما كان

(١) جمالية المكان، مرجع مذكور، ص ٣٨.

الألفة والحب والأمن، وهو "كونه الأول، كونه الحقيقي"[١]، بينما كان السجن منفىً ومكاناً للكره الشديد والحقد، والتعلق بالبيت القديم، بيت الطفولة هو تعلق روحي، لأنّ الإحساس بأن هذا البيت نابض بالحركة، مليء بالحياة، أما السجن مكان موحش وخواء قاتل للنفس، ومكانٌ منعزل يكبح جماح الحياة، ولا يحمل سوى الدمار والموت.

إنّ البيت القديم بيت الطفولة، يحمل في نفوسنا الدفء الأصلي، والكثير من ذكرياتنا المحفوظة فيه، "فالبيت الذي ولدنا فيه محفور بصورة مادية في داخلنا"[٢]، وذكرى البيت كمكان تظل حية في المخيلة، لا تنسى، وكلما ابتعدنا عنه نظل دائماً نستعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفّرهما لنا البيت، أما السجن لا يحمل إلّا المعاناة وسلب الحرية والألم، وفيه ينعدم إحساسنا بالزمن، وينقطع اتصالنا بالعالم الخارجي، وفي السجن يشغل الإنسان ذهنه وتفكيره بالذكريات سواء أكانت حزينة، أم مفرحة. وقد كان للبيت طابع حميمي كبير، أما السجن يحفر في النفس جرحاً لا يندمل ولا يشفى الإنسان منه.

إنّ البيت القديم، بيت الطفولة عند سعيد حزوم، كان مفتوحاً على الحب والشمس والضياء والنور والحركة والصراع مع الحياة، والكفاح والنضال ضد المستغل والمستعمر، فكان مكاناً إيجابياً. وكان لهذا البيت طابعٌ ذاتيٌ، وبهذه الحركة، بهذا الصراع، انتفى بعده الهندسي، أما السجن فقد حمل نقطة الانطلاق من الخارج إلى الداخل وكان نقطة انطلاق من العالم، عالم الحرية، إلى الذات، وكان قتلاً لهذه الحرية، ومكان عزلة مطلقة وبالتالي كان مكاناً سلبياً.

---

(١) جمالية المكان، مرجع مذكور، ص٣٦.

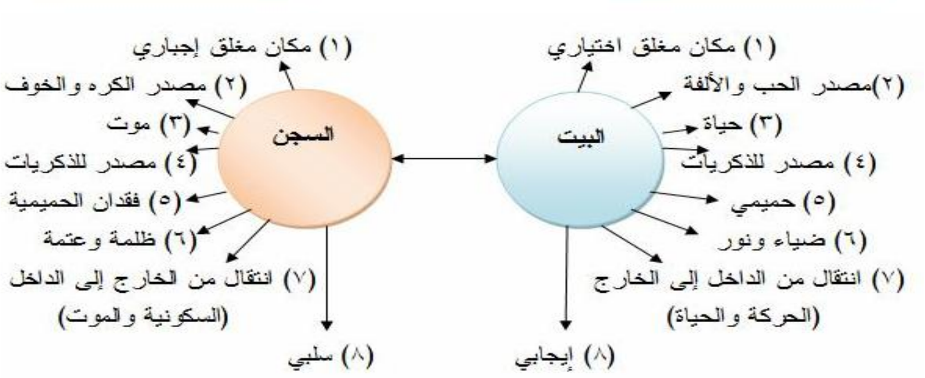
(٢) المرجع السابق، ص٤٣.

ووجدنا أنّ البيت في الثلاثية، لا يهم إنْ دلَّ على الغنى أو الفقر، فالطفولة التي عاشها سعيد في مرسين في ذلك الكوخ الخشبي، كان محاطاً بالعائلات الفقيرة، مثل عائلته، لكن هذه الطفولة وهذا الفقر يظلان الأجمل عنده، فلا شيء عنده يعادل الوطن، ولا قيمة لأي شيء دون الوطن، وفقدان الوطن، يعني فقدان كل شيء.

إنّ صورة البيت في الثلاثية، صورة تحاكي الواقع وتعكسه. ويعدُّ البيت القديم عند حنا مينه، من الأعمدة المهمة التي بنى عليه عالمه الروائي، فلم يكن البيت عنده مجرد مكان آمن تعود إليه الشخصيات، بل كان أعمق من ذلك بكثير. ونجد أن هذا البيت الصغير، البسيط، الفقير، البائس، والذي لا يقي من البرد، كان أكثر أمناً، وحباً، واستقراراً، وألفة، من قصر السيدة، إذ إنَّ الألفة من أهم الصفات التي يجب أن تتوافر في البيت، وهي ليست فقط الألفة التي تنشأ بين الشخص والمكان بسبب الإقامة الدائمة فيه، بل هي الألفة التي يشعر بها الشخص منذ اللحظة الأولى التي يرى فيها المكان، فهناك بيوت نألفها بسرعة، وأخرى لا نألفها مهما طالت الإقامة فيها.

أمّا السجن فقد كان مكاناً تمَّت فيه ممارسة فعل قمعي ضد الشخص المناوئ للسلطة الحاكمة، وللسلطة المغتصبة تركية كانت أم فرنسية. وبالتالي في هذا السجن يجرّد الإنسان من أبسط حقوقه، وهو حقه في امتلاك الحرية. والسجن السياسي كان مكاناً لتليين مواقف الأبطال وكسر شوكتهم. وهذا السجن يختلف عن السجن العادي الذي يوضع فيه مجرمون خرقوا القانون الاجتماعي وهو سجن إصلاح. وبالتالي فالسجن في الرواية كان قاسماً مشتركاً بين المناضلين، وهو لا يرحم الضعفاء. وبالتالي فهو مكان معادٍ، يقتل قيم الألفة والطمأنينة ويحل محلها الشعور الطاغي بالخوف والضياع و العجز والعبث والرعب واللامعنى.

مخطط رقم (١) يبيّن تضادات وثنائيات البيت والسجن



٢ - المدينة/الحي الشعبي:

من الواضح أنّ المدن بأحيائها الراقية، وشوارعها الإسفلتية العريضة والطويلة، والأحياء الشعبية بأزقتها الضيقة والمتعرجة، تعدُّ أماكن انتقال نموذجية، وتشكّل مسرحاً لحركة الناس فيها. وإنّ دراسة هذه الفضاءات الانتقالية، وما تحمله من الصور والمفاهيم تساعد في تحديد السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات، وبالتالي بالقدرة على إبراز القيم والدلالات المرتبطة بها.

وإنّ دراستنا للتقاطب الذي يجمع بين المدينة، والحي الشعبي، يوضح لنا فرضية أساسية تفرضها على الشكل الآتي: هناك قطبان اجتماعيان يتجاذبان هذا الفضاء الانتقالي، ولكل واحد منهما ارتباط بقيمة رمزية وإيديولوجية، يمثلها جزءاً أو كلاًّ. وإنّ الاختلاف الطوبوغرافي بين الفضاءين (المدينة، والحي)، يصاحبه دائماً اختلاف اجتماعي ونفسي وإيديولوجي. والانتقال من فضاء الحي الشعبي، إلى فضاء المدينة، يغيّر معه نظام القيم وبرنامج الممارسة الاجتماعية وينتج قيماً جديدة وممارسات جديدة. إنّ هذه الجدلية المتحكمة في العلاقة بين هذين الفضاءين ليست ظاهرة عارضة بحيث يجوز التقليل من شأنها، وإنما هي بالتأكيد حالة ملازمة وثابتة.

إننا عندما نعرض صفات الحي الشعبي بوصفه فضاءً اعتيادياً للحياة اليومية للمواطنين، وذلك تمهيداً للبحث في تمفصلاته الطوبوغرافية والدلالية الذي سيعقبه إعداد جدولة بتلك الصفات والتعليق عليها بما يوضح أهميتها في تشكيل البنية المكانية في الرواية.

يفتتح حنا مينه، في ثلاثية حكاية بحار، بوصف دقيق للحي الشعبي الذي عاش فيه سعيد حزوم. حيٌّ قديم، مفتوح على البحر من الغرب، فقير، يقطنه البحارة والصيادون، يمثل قاع المدينة، لا تعرف بيوته هندسة معينة، بيوته، عبارة عن أكواخ طينية متقاربة جداً، الفاصل بينها أزقة ضيقة متعرجة متكومة على بعضها بعضاً، متساندة، متعاونة، متحابة، متباغضة، تقاوم الغرباء بشراسة، وتكافح ضد ظروفها وفقرها، يضاف إلى هذا الحي الشمس الحارقة صيفاً، والبرد القارس في الشتاء، والذباب، والقمامة، والروائح الزنخة، لقد أحبّ سعيد هذا الحي برغم فقره وقذارته، وُلد فيه وعاش طفولته.

هناك صفات عدة يؤكد عليها الكاتب، في هذا الحي ويكررها ليعطي تضادها ونقيضها في المدينة، مثل: الضيق والفقر، والقدم، والأزقة الضيقة، ويضيف إليها القذارة والروائح الزنخة، كلّ هذه الصفات تجعل هذا الحي العربي، مفارقاً من الناحيتين الهندسية والحضرية معاً، وهذا الحي آهل ومكتظ بالفقراء، وإلى جانبهم الحيوانات، وبالتالي رغم قذارة أزقتهم، ترى بيوتهم مليئة بتنك الفل والورد والنباتات. إنّ تضافر كل هذه الصفات المتعايشة ضمن فضاء الحي الشعبي، لها مدلولاتها، التي وضحها الكاتب بصورة جميلة. فعندما عرض الضيق أكد على الفقر، وعندما أكّد على الفقر، أعطى الهوية الاجتماعية للحي الشعبي، وعندما ذكر الأزقة الضيقة، وتكوّم البيوت على بعضها بعضاً، أعطاها صفة الحياة، والمقاومة، والرسوخ، والصراع، من خلال عبارات جميلة ذكرها الكاتب (تساندها، تلاحمها مع

بعضها)، لتقاوم الغرباء بشراسة، وعندما أكّد الكاتب على ذكر الروائح الزنخة والقاذورات، ذكر مقابلها الورد والفل والنباتات الخضراء، التي أعطت المكان شكلاً طبيعياً يدل على جماليات موجودة داخل نفوس هؤلاء الفقراء ومحبتهم للحياة والطبيعة، وعندما ذكر الكاتب الحيوانات في الحي الشعبي، إلى جانب سكانه الفقراء، فقد أعطى صورة رائعة، حيث أنسن المكان، وأنسن أشخاصه.

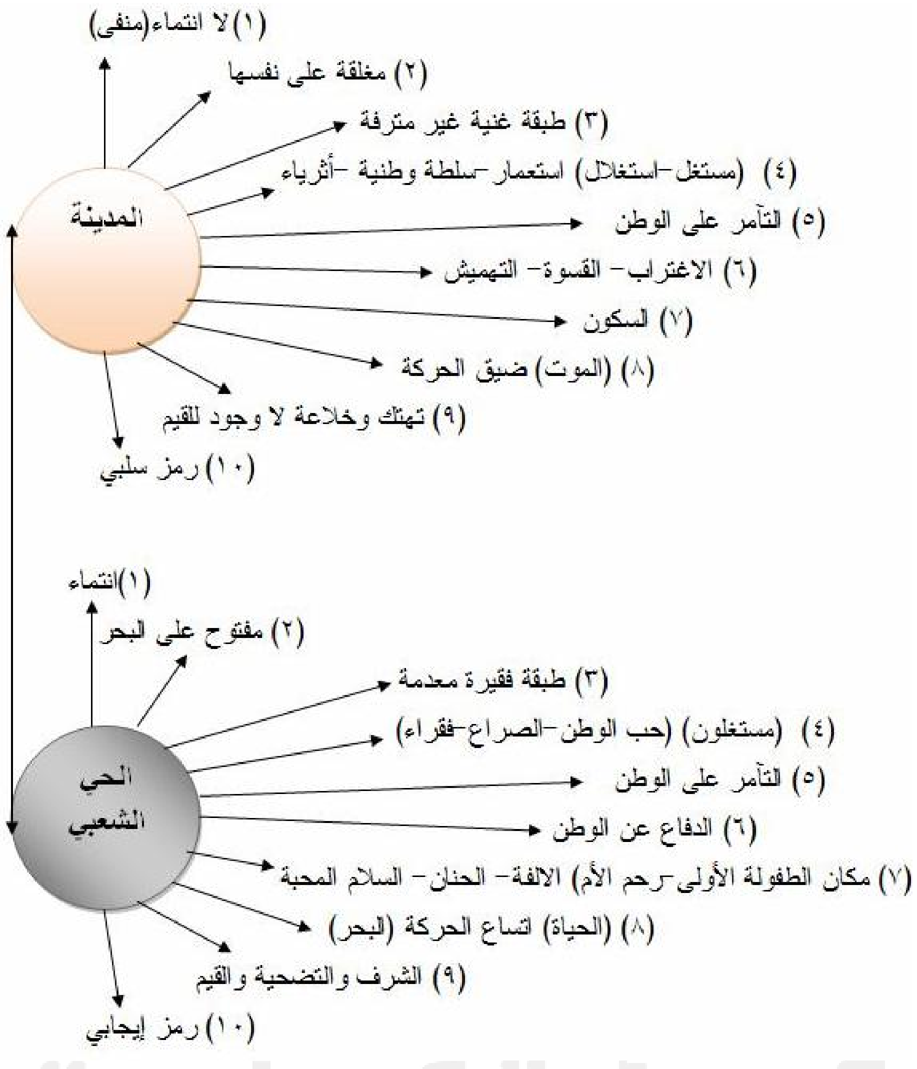
وعندما ذكر محبة سعيد للمكان، فلأنّ المكان مرتع طفولته الأولى، فهو مكان أمّ بالنسبة له، وهو انتماء له، أي انتماء لهذه الطبقة الفقيرة المعدمة. كلها توصيفات دقيقة للحي الشعبي، تناقض التوصيفات التي أعطاها الكاتب للمدينة وبالتالي من خلال التضادات والثنائيات المتقابلة تتضح وتتبلور الرؤية حول المدينة والحي الشعبي.

أما بالنسبة للمدينة، نجد أن الكاتب أعطاها صفات ودلالات كثيرة، وكلها مناقضة لصفات الحي الشعبي، فالمدن التي ذكرها الكاتب مفتوحة على البحر، كلها منغلقة على نفسها وعفنها الداخلي، وأتت عبارة النهر الذي يقطع المدينة، بتوصيف جميل، بأنه يحمل عفنها وقذارتها وأوساخها ليلقي بها في البحر، وعندما ذكر شوارع المدن، وكمثال على ذلك، عندما ذكر الكاتب كيف أنّ الشارع طويل ولكنه خالٍ من الناس وبالتالي هي دلالة على صمت الشوارع في المدن، وخلوّها من الحركة، أي أعطى المدينة صفة الموت، أي موت الإنسان فيها، وسكونيتها تدل أيضاً على صفة التهميش لسكانها.

وقد عدَّ الكاتب من خلال بعض الكلمات التي ذكرها، رغم أنها بسيطة وقليلة، لكنها تعطي مدلولاً على نظرته للمدينة، فقد وصّفها بالمكر والخداع، وقد أتت التضادات والتقابلات بين المدينة والحي الشعبي لتؤكد على أنّها مقترنة عند الكاتب بالاغتراب والعزلة والجدب الروحي ومركز الطمع

والجشع والغنى والثراء الفاحش والسريع ومن أساليب غير مشروعة وبالتالي فالمدينة تسلب البشر شخصياتهم وتجعلهم قساة القلوب والمدينة هي موطن المتناقضات والفوضى والقبح والبؤس بل هي منفى، والمدينة بؤرة الفساد السياسي واللّاعدل، والعقم، والقهر الاجتماعي، فهي رمز سلبي، وهي مصدر كذب ورياء للسلطة الحاكمة، ومنبع الرذيلة والفساد والاستغلال، وتحمل داخلها الخواء الروحي، والمدينة عنده زائفة وعلاقاتها متصدعة والإنسان فيها مستلب وإنَّ حالة العجز السياسي، تجعل المواطن في المدينة مهمشاً غائباً عن مسرح الحياة وعندما ينظر الكاتب بالدلالات والتوصيفات لفضاء المدينة فهذا الكره تجاه المدينة، وهذه السلبية تحمل دالاتها عنده، وأيضاً كرهه لطبقة ثرية مستغلة ولأغنياء وأغوات يكرهون الفقراء ويستغلونهم، وأيضاً كرهه لسلطة بورجوازية لا تعرف حب الوطن أو حب أبنائها فهي تستغل أبناءها وتتعاون مع المستعمر، فالإطار المكاني ليس إطاراً موضوعياً بل هو إطار لا يكتسب معناه، إلا بدلالته الاجتماعية والسياسية.

إنَّ البطل لا ينتمي للمدينة، أي لا ينتمي إلى الطبقة الثرية الفاحشة بل إنه ينتمي للحي الشعبي أي للطبقة الاجتماعية الفقيرة. وبالتالي فرغم كبر المدينة، فإنها لا تعطي للبشر فيها سوى الاغتراب والتهميش وضيق الحركة، بينما الحي الشعبي، فيه الألفة، والحنان والمحبة فهو مكان الطفولة الأولى وإنَّ انفتاحه على البحر يعطيه الحياة والحركة. في المدينة يوجد النفاق السياسي للسلطة السياسية والاستغلال الاجتماعي، في الحي الشعبي يوجد حب الوطن وطبقة فقيرة مستغلة، في المدينة كل أنواع التهتك والخلاعة والمجون ولا وجود للقيم، أما في الحي الشعبي فهناك الشرف والتضحية ومحبة الوطن وكل القيم. المدينة رمز سلبي، والحي الشعبي رمز إيجابي.



مخطط رقم (٢) يبين تضادات وثنائيات المدينة والحي الشعبي

٣ - البحر/الصحراء:

في رواية (المرفأ البعيد) نجد أنَّ الكاتب حنا مينه يشبه البحر بالصحراء فيقول على لسان بطله سعيد حزوم: "**أيها البحر! إنني أصلي بصمت. أندمج بالماء والملح والزبد. أبتهل معهم، وفي صمتك الرهيب،**

وسرّك الأزلي وصحرائك الواسعة، أجد نفسي"[1]. وهنا نجد تقاطبات وثنائيات رائعة بين البحر والصحراء وتعطي دلالاتها، فالتقاطع بين الحركة والسكون يشتمل على التقاطع بين الحياة والجماد، فالحياة تخصيص للحركة والجماد تخصيص للسكون. إنّ الفن يثبت وجود السكون، لأنه يضطر إلى إثبات السكون ليُشكّل تضاداً أو توالفاً مع الحركة، ولأن طبيعته تقتضي تثبيت الحركة وتسكينها بطرق مختلفة من جانب آخر.

إنّ البحار والصحارى كأمكنة يفضي التقاطع بين السكون والحركة إلى عدد من القيم والمفاهيم الفنية والفكرية التي يصعب تجليها خارج اجتماع السكون والحركة في نقطة واحدة قابلة للتحقيق الواقعي، كالسراب الساكن المتحرك في آن واحد.

إنّ البحر نقيض الصحراء، "وعلى الرغم من التناقض القائم بين جوهر البحر المتشكل من المياه وجوهر الصحراء المتشكلة من العناصر اليابسة الناشفة، فإنَّ اشتراكهما في الخاصية الرحيبة والقدرة على التضييع وابتلاع الحيوات، جعل الروائيين يميلون إلى شيء ملحوظ من المقارنة التي تتجاوز إطار المجاز البلاغي، بين الاتساعين الهائلين اللذين يرشحان ببقية العناصر المشتركة بشكل فيه قدر من الإضمار واللامباشرة"[2]. والبحر والصحراء يحملان تقاطبات جميلة تؤدي إلى دلالات كثيرة، فالبحر والصحراء مكانان مفتوحان شديدا الاتساع، ويحملان في طياتهما المجهول، والخوف والرهبة للإنسان، وبالقدر نفسه يحملانه على المغامرة والاكتشاف وقد يكون كل ما رآه الإنسان ما هو إلا سرابٌ وإيهامٌ خادعٌ وهو سمة أساسية للصحراء والماء وبالتالي فقد يحملان له الموت والحياة. والدلالة واضحة وهي انكسار حلم البطل وعدم تحققه وكل ما عمل له وكافح من أجله وصارع لم يكن إلّا سراباً

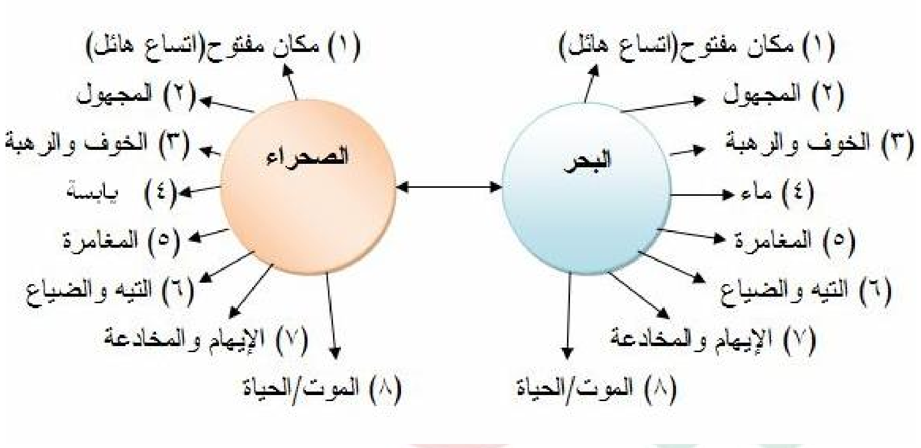
---

(١) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٦.

(٢) صلاح صالح: الرواية العربيّة والصحراء، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٦، ص١٦٠.

وأوهاماً خادعة لهذا كاد أن يفقد عقله، ورحل من جديد ليفتش عن والده، من جديد بعد الخيبة وانكسار الحلم.

إذاً هنا الفراغ البحري الهائل أو الفراغ الصحراوي الهائل كان تجسيد للفراغ السياسي، والشعور باللاجدوى، والضياع، والجنون.



مخطط رقم (٣) ثنائيات البحر والصحراء

٤ - السماء/قاع البحر:

إنّ البحر في دالّاته كمكان مفتوح، وكمكان لا متناه، يحمل المغامرة، والحرية، والانطلاق، والإفلات من سطوة السلطة، وإنَّ مقاومة عواصفه وأنوائه، هي صراع ومقاومة المستعمر والمستغل. يعطي حنا مينه في روايته حكاية بحار، دلالتين جميلتين وثنائيتين دالتين على الاستحالة.

والعبارة الأولى: "**البحر هو المغامرة الكبرى... من ينزل البحر عليه أن يكون للبحر، ألا يخشى الغرق**"(١). والعبارة الثانية: "**حدّق في السماء، عالية هي السماء. شمس ساطعة في فضاء لا متناه...**"(٢).

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٣٠٢.

(٢) المصدر السابق، ص٨.

وفي رواية له في المرفأ البعيد حيث يقول: "**أنا لم أمت في تلك العاصفة أيّها البحر. ضاجعت الموت، على فراشك... صارعت الأمواج... تعرف أنه لا خيار: المقاومة أو القاع**"(١).

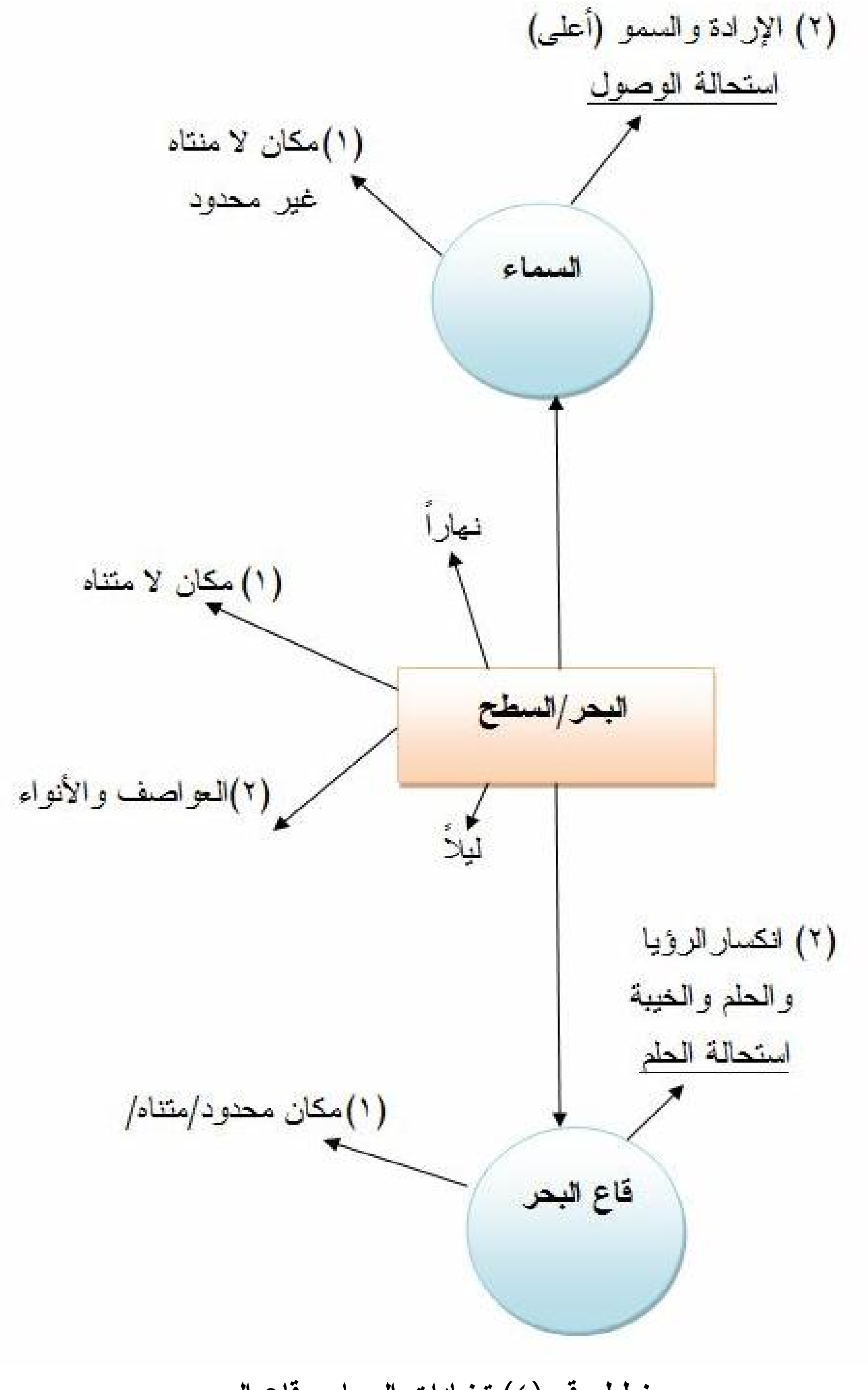
إذا دققنا النظر في هذه العبارات نجد أنّ البطل وهو في البحر ينظر إلى السماء، ثم القاع ويسمى هذا التضاد بالتضاد الاتجاهي ويمكن التمثيل له بالثنائية المتضادة: أعلى/أسفل، فالروائي هنا طرح المكان العالي مقابل المكان الأسفل لعكس التناقض في الحلم، "لأن تأسيس الفضاء الروائي لا يخضع لرؤية حيادية بقدر ما يخضع لهيمنة رؤية متكاملة من القيم الإيديولوجية والجمالية والفلسفية"(٢).

إنّ السماء مكان غير محدود، أي لا متناه ويقابله قاع البحر كمكان محدد ومتناه، وإن السّماء من السمو، والقيم الكبيرة والغالية علينا كحب الوطن والشعب تحتاج إلى سموّ في التفكير والعمل والطموح لتحقيقها، وتحتاج إلى إرادات قوية جداً، ونفوس صافية كزرقة السماء، وصادقة، هنا نجد أن الكاتب أعطى السماء دلالة إيجابية فهي مصدر الضياء والنور ومكان الآلهة كما كان يعتقد قديماً، أما قاع البحر فهو مكان الموتى والخوف والرعب وبالتالي فعندما كان البطل سعيد ينظر بسمو إلى الأعلى ويعمل و يكافح ويناضل ويصارع الحياة والأمواج ولا يصل إلى تحقيق هدفه لأن نظرته إلى السماء مهما كان فيها من الإرادة، لكن الوصول إلى السماء استحالة، وبالتالي نجد أنه عندما انكسر حلمه وتلاشى وعجز عن تحقيق أي شيء كان له قاع البحر، وهنا الدلالة على الموت، موت الحلم واستحالة تحقيقه.

---

(١) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٥.

(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص٨٩.



مخطط رقم (٤) تضادات السماء وقاع البحر

٥ - البحر/النهر:

يحمل كلاً من البحر والنهر الكثير من التقابلات الثنائية، ولكلٍّ منها دلالاتها، فالبحر والنهر مكانان مفتوحان على الطبيعة، والعواصف والأنواء، وعلى المجهول، وعلى المغامرة التي تحتاج الشجاعة والمهارة والصبر. يقول حنا مينه: "**البحر هو المغامرة الكبرى... لكنه، بالمقابل، يتطلب شجاعتك**"(١).

والبحر والنهر، سخيان يحملان العطاء والرزق والهبات الكثيرة للإنسان والطبيعة، يحملان الخصب للطبيعة الأم. يقول حنا مينه: "**هذا حبيبي، الأزرق الرحيب حبيبي. منه الخير والعطاء والنعمة والبركة...**"(٢).

ويقول عن النهر: "**كان هذا شريان المائي يبعث الحياة خصبة موّارة في السهول...**"(٣). والبحر والنهر يحملان في مفهومهما ثنائية الموت/الحياة والحرية. ويحملان ثنائية الشباب/التجدد، بعكس الإنسان الذي لا يحمل في تقدمه في العمر سوى الموت. يقول حنا مينه: "**البحر يجدد شبابه، والبحار يمضي إلى الشيخوخة...**"(٤).

ويعدُّ البحر الأب ويمتاز برحابته وامتداداه واتساعه واحتوائه، فهو الكبير العظيم الذي يحتوي أبناءه، وهي مياه الأنهار. والنهر الذي يمثل الذكورة التي تخترق الطبيعة وتعطيها الخصوبة، يسير بقوة وثقة باتجاه واحد نحو أبيه البحر ليصب فيه. يقول حنا مينه: "**أيها الأب؛ أيها الأب الرحيم، تلطّف بنا**"(٥). فالبحر والنهر يحملان ثنائية الأب/الابن في الرواية.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٣٠٢.

(٢) المصدر السابق، ص١٤.

(٣) المصدر السابق، ص١٤٩.

(٤) المصدر السابق، ص٨.

(٥) المصدر السابق، ص١٠٣.

وأيضاً البحر والنهر يحملان ثنائية العاصفة/المقاومة والتي تعطي ثنائية أخرى الحياة/الموت.

يقول حنا مينه: "**أيها البحر، يا بحرنا، يا صديقنا، لماذا غدرت، هكذا بنا؟**"(١).

ويقول أيضا: "إنك في البحر، لا تواجه عواصف النوء وحدها. هذه خطيرة فعلاً، لكنها نادرة ومحتملة، وتشعر في صراعها بلذة، لكن عواصف المتاعب والنذالات والتحديات، عواصف الفجور والدسائس والوشايات، هذه هي المتعبة والمقرفة..."(٢).

ويقول أيضاً: "**كان زئير النهر قد أصم أذني... أدركت أنّ النهر سيقذف بي إلى البحر، وأنّ الارتطام الشديد، بين التيار والموج سيردفني ويطويني..**"(٣).

إنّ هيجان البحر وهيجان النهر، صورة تنبض بالحياة وهي تطوح بالركاب والسفن دون رحمة أو رأفة، فالبحر والنهر غداران، وعواصفهما عاتية ومخيفة، ومن يريد أن يذل هذه العواصف ويقهرها، لابدّ من أن يحمل الإرادة والصبر والمعاناة والشجاعة. وإنّ حركة الموج للبحر، وحركة المياه الدائبة توجبان التجدد والحياة، فالإنسان يشيخ ويهرم، لكن البحر والنهر دائماً يسيران دائماً إلى الشباب والتجدد.

وقد استخدم الكاتب، حركة ارتحال البطل سعيد، الارتحال عبر البحر المتسع، ويتجلى تكثفها في لحظة الإحساس بفقدان المكان، حركة الارتحال إلى اللامنتهى والأبد... بعدما احتل الأتراك وطنه.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٩٥.

(٢) المصدر السابق، ص٢٥٦.

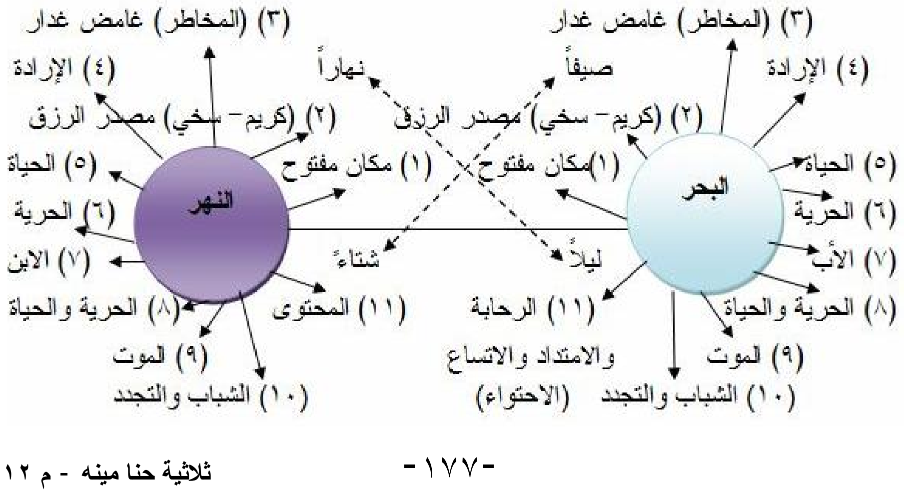
(٣) المصدر السابق، ص١٧٥.

إنَّ سطح البحر يخفي عمقاً هائلاً تحته، وهذا العمق هو موطن الهلاك والرعب ويحمل دلالة انكسار الرؤية، وانكسار الحلم أيضاً. إنَّ العمق المائي صالح لاستشراف كل ما يمكن أن تستنبطه الأعماق الإنسانية بكل تنوعاتها واختلافاتها وابتعاد مراميها.

وقد كان الفن شكلاً من أشكال التوغل في الأعماق والبحث عن مكوناتها بصورة عامة ولم يخرج تشكيل المكان الروائي عن هذا الإطار، فقلما نعثر على مكان روائي يخلو من محاولات الكاتب المبذولة للغوص في الأعماق، إذا كان للمكان عمق البحر ليشير إلى الغموض أو الموت أو انكسار الرؤى.   وقد جاء اتساع البحر ليشير إلى مجال الحياة، وضيق النهر ليشير إلى مجال الموت. وإن اتساع البحر يعطي نزعة روحية، أما ضيق النهر فيعطي نزعة مادية.

إن هذه الثنائيات والتقابلات ما بين البحر والنهر، تسقط في دلالاتها على الأب صالح حزوم، وابنه سعيد، فالأب صالح كالبحر، و ابنه سعيد كالنهر في دلالاتهما.

مخطط رقم (٥) الثنائيات والتضادات البحر والنهر



الهيئة العامة السورية للكتاب

الباب الثاني

المكان وعلاقاته النصية

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الأول

علاقة المكان بالشخصية

- تمهيد :

الشخصية "هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة"[١]. وبالتالي تكوّن الشخصية "أحد العناصر التي تتجسد بها فحوى القصة"[٢]. وتعدُّ ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، فالشخصية من المقومات الرئيسة للرواية "فالرواية شخصية"[٣].

"وتفترق الشخصية الروائية عن الواقعية أو التاريخية لأنها أكثر تفرداً منها فمهما عرف القارئ عن تلك الشخصيات فلن تصل به المعرفة إلى حد إدراك أسرارها"[٤]. والشخصية الروائية تجذب القارئ لأنه يعرف عنها أكثر

---

(١) مجدي وهبة، والمهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤، ص٢٠٨.

(٢) لين، أولتبنيرند، وليزلي لويس: الوجيز في دراسة القصص، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، بغداد: منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، ١٩٨٣، ص١٢٨.

(٣) شكري عزيزالماضي: فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط١، ١٩٩٦، ص٣٠.

(٤) ا. م (ادوارد مورغان) فورستر: أركان الرواية، ترجمة: موسى عاصي، مراجعة: سمر روحي الفيصل، لبنان: طرابلس، جروس برس، ط١، ١٩٩٤، ص٣٩.

مما يعرف عن كثير من المخلوقات الأخرى، فعن طريق استبطان الكاتب وعي شخصياته يصبح كل شيء متوقعاً مفاجئاً، تشف عنه نفوسها وتوضحه"[١]، وهذه الشخصية سلوكها معلل في دوافعه ونوازعه. والرواية تركز على الإنسان، وأن شخصيات الرواية محورها الأفكار العامة والمعاني الإنسانية، وهؤلاء الأشخاص يحملون ويحيون ضمن الأفكار التي تحملها، والقيم الإنسانية تظهر وعيها الفردي وتفاعله مع الوعي العام.

يرى لوكاتش: "أنّ أهمية الشخصية تأتي من تمكن مبدعها من الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية وبين المسائل الموضوعية العامة، ومن قدرته على جعلها تعيش أشد قضايا العصر تجريداً وكأنها قضاياها الفردية المصيرية"[٢]. وعن طريق الشخصية ومن خلالها يفصح الكاتب عما يريد قوله، فمهمة الروائي بالنسبة للشخصية هو الذي "يبدعها لأنها تظهر حقيقة ملكة الخلق لديه في كل غناها وسعتها"[٣]، وإن التفاعل بين الأحداث والشخصيات كاملٌ، "بحيث يمهد سلوك الشخصيات لوقوع الأحداث، كما تؤثر الأحداث بدورها في تطور الشخصية"[٤]. ويفضي الحديث عن الشخصية الروائية حتماً إلى الحديث عن شخصية البطل (الشخصية الرئيسة)، ومن المألوف لقارئ الرواية أن يجدها تولي شخصية ما عنايتها الكبرى، "فتجعلها محور الصراع الذي هو أساس بناء الرواية والذي قد يكون ضد المجتمع أو ضد عوامل الطبيعة"[٥].

---

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار العودة، ١٩٨٧، ص٥٦٤.

(٢) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلّوز، دمشق: وزارة الثقافة، ط٢، ١٩٧٠، ص٢٨.

(٣) نيللي كورمو: فيزيولوجية القصة، مجلة الآداب، بيروت: كانون الثاني/ يناير، ١٩٥٤، ص٧٣.

(٤) عبد المحسن طه بدر: حول الأديب والواقع، القاهرة: دار المعارف، ط٢، د.ت، ص١٦٢.

(٥) النقد الأدبي الحديث، مرجع مذكور، ص٥٦٢.

"وتصوّر الرواية هذا البطل وهو يتفاعل مع الواقع ويتحداه مع إدراكه بمحدودية محاولته أو صعوبتها أو عدم فوزه في النهاية إلاّ أنه يواصل محاولته"(١).

وقد يختار الكاتب هذه الشخصية لتكون المعبرة عن سلوك كثير من أبناء طبقتها الاجتماعية، ويحشد الكاتب كل جهده لإبراز هذا البطل فيعطيه الحيز الأكبر من حجم الرواية، لأنه الحامل لرسالة الكاتب والمجسد لرؤيته ومواقفه من الحياة، وقد يوصف البطل بأنه إيجابي أو سلبي فحين يلتزم البطل المنتمي لعقيدة أو إيديولوجيا تؤطّر أقواله وأفعاله، يسهم في التغيير ويعتمد مبدأ الكفاح والصراع "من أجل ما هو خير وجديد ومضيء وتقدمي، فهو بطل إيجابي في تصور الواقعية الاشتراكية"(٢)، كشخصية صالح حزوم صورة للبطل الإيجابي. وللشخصية بعدٌ ماديٌّ يعبّر عن وضعها الاجتماعي، وبعدٌ اجتماعيٌّ يعبّر عن انتماء الشخصية إلى فئة معينة تعكس حركة الشخصية ولغتها وسلوكها وطموحها، وبعدٌ نفسيٌّ يعبّر عن مشاعر، الشخصية وانفعالاتها وأفكارها، ولها أيضاً بعدٌ أيديولوجيٌّ، أي لها انتماؤها الفكري وعقيدتها واتجاهاتها السياسية، لها وعيها ومواقفها وتوجّه الأيديولوجيا سلوك هذه الشخصية.

تعدُّ الشخصيات في ثلاثية البحر، محور الحركة، وعصب الحياة فيها، وهي تقود حوادث الثلاثية من البداية حتى النهاية. ونجد أنّ الكاتب استمد شخصياته من الحياة، لكنه لم ينسخها عنها نسخاً، بل اقتبس بعض الملامح من الحياة، ثم أخذ يكوّن الملامح النفسية والجسمية والاجتماعية لهذه الشخصيات،

---

(١) لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٤، ص١٠٤.

(٢) جميل نصيف التكريتي: المذاهب الأدبية، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩١، ص٢٦٨.

ويعيد صوغها بما يتفق وأغراضه الفنية والفكرية، مع تقديم جانبٍ من نفسه في تركيب الشخصية. ومن المألوف أنه يوجد في الرواية عدد كبير من الشخصيات، الشخصية الرئيسة وهي محور القصة و يمثلها الابن سعيد حزوم، والأب صالح حزوم، وكاترين الحلوة. وهناك شخصيات ثانوية بحركاتهم وتصرّفاتهم كوّنوا إطار القصة مثل: «الريس عبدوش، الريس زيدان، عزيزة، الأم، الدرك، المحقق، السجناء.... وغيرهم».

إذاً بصورة عامة نجد أن الشخصية الرئيسة أو بطل القصة (فرد) وهو سعيد حزوم، وعندما ننظر إلى البحر نجد أن المكان يصبح بطلاً في الرواية.

ويمكننا أن نميز في الثلاثية بين نوعين من الشخصيات القصصية:

١- شخصيات نامية: وهي شخصية متطورة وتطوّر الحدث، يتم تكوينها بتمام الرواية، وهي متفاعلة مع الأحداث وتتبدل في نهاية الأحداث، وتعدُّ شخصية محورية في الرواية، وهذه الشخصية تتطور وتتمو بتفاعلها مع الأحداث، فتؤثر وتتأثر، وتتغير من موقف إلى آخر ومثالها البطل سعيد حزوم، فهو نجده يتفاعل مع الطبيعة والواقع ويتحداه وهو الحامل لرسالة الكاتب، ويعدُّ صورة للبطل الإيجابي في الرواية.

٢- شخصيات ثابتة أو ثانوية ذات بعد واحد: وهي تظهر في الرواية دون أن يحدث في تكوينها أي تغير، وتصرفاتها لها طابع واحد لا يتغير، وهذه الشخصيات الثانوية تساعد في دعم فكرة الرواية ونماء حركتها، ونجد أن حنا مينه خرج بشخصيات ثانوية مفعمة بالحيوية، محملة بآرائه ومواقفه، رغم أنها احتلت مساحة ضئيلة من الرواية، إلّا أنَّ عناية الكاتب بها كانت كبيرة، فمثلاً شخصية (قاسم العبد) فتحت للبطل سعيد حزوم مجال الوعي بالأوضاع السياسية السائدة في البلد وبضرورة تنظيم الحركة العمالية في الميناء، وشخصية الريس زيدان،

حيث إنَّ الحدث التاريخي وضع حداً لحياته بسبب تعاونه المباشر مع النازيين... وغير ذلك. وسواء أكانت شخصيات الرواية رئيسة ونامية أم ثانوية مسطحة فهي وسيلة بيد الكاتب لتجسيد رؤيته والتعبير عن إحساسه بالواقع.

وقد عمد الكاتب لتقديم معالم شخصياته ورسمها إلى الطرق الآتية:

استخدم الكاتب الطريقة التحليلية حيث رسم شخصياته من الخارج وحلل عواطفها وأحاسيسها وأفكارها، وعقّب على بعض تصرفاتها، وفسّر بعضها الآخر. ولجأ أيضاً إلى الطريقة التحليلية حيث نحّى الكاتب نفسه جانباً ليتيح للشخصية أن تعبّر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بوساطة الحوار والتصرفات والصلات بسائر شخصيات القصة.

من خلال استعراضنا للثلاثية نجد أن الكاتب رغم أنه وضع شخصيته في الرواية لكنه لم يجعلها تطغى على الشخصيات القصصية، وإنما ترك هذه الشخصيات تتصرف بعفويتها وفق مكوناتها الجسمية والنفسية والفكرية والخلقية، وترك لها الحرية في التفكير والسلوك واتخاذ القرارات. واعتمد الكاتب لنقل حوادث الشخصيات على الطريقة المباشرة للسرد وطريقة السرد الذاتي حيث لعب ضمير المتكلم جزءاً من الرواية وكأنه بطل القصة أو أحد أشخاصها.

واستخدم الكاتب الوصف، لأنه الوسيلة التي يكون بها الكاتب قادراً على رسم جوانب البيئة وتصوير الشخصيات وهيئاتها وأحوالها النفسية، واعتمد في لغة الوصف على التركيز واختار في وصفه للشخصيات العناصر الدالة التي تخدم غرضه وتوحي المعاني بلغة خصبة سهلة واضحة. كما كان الحوار في الثلاثية هو وسيلة اتصال الشخصيات ببعضها البعض، حيث تم عن طريق الحوار الداخلي (التذكر والاسترجاع)، أو الحوار بين شخصيتين .... وغير ذلك، أن يكون الكاتب قادراً على أن يكشف عن أعماق الشخصية

وخفاياها ومستواها الفكري والنفسي والاجتماعي ويقدمها لنا شخصية حية حقيقية. وبالتالي عن طريق هذا الحوار استطاع أيضاً الكاتب أن يطوّر الحوادث ويدفع بالحدث إلى الأمام ويشارك في التنبؤ. وعن طريق الحوار استطاع أيضاً الكاتب أن يقوم باستحضار الحلقات المفقودة للإعلام عن حوادث مهمة، أو حوادث ثانوية، وقعت في الماضي. وساعد الحوار في حيوية المواقف وكان استجابة طبيعية لضرورة المناقشة والجدل وتقلّب الفكرة على وجوهها المختلفة.

إنَّ شخصيات الثلاثية رئيسة كانت أم ثانوية، تحركت بالحوادث في إطار مكاني وآخر زماني. فكان الإطار المكاني هو البيئة الطبيعية والجغرافية وما فيها من مؤثرات تحدد سبل شخصيتها ومعيشتها وطباعها وكانت البيئة الاجتماعية وكل ما يتصل بالجو المحيط من ظروف وعادات تؤثر في أخلاق الشخصيات وسلوكها وتوجّه تيار الأحداث، ومن هذا المنطلق كانت البيئات كثيرة ومتنوعة منها «البحر، الحي الشعبي، المدينة، السجن، الباخرة، المركب... إلخ».

اختار الكاتب البيئة البحرية وكل ما يمت إليها، وهذا الاختيار لم يأت بصورة اعتباطية وإنما اختارها الكاتب بدقة لتلائم الحوادث المسرودة والشخصيات التي تتصرف لتكون إطاراً مناسباً لعلاقة تمازج واتساق وتعاطف كالجو العاصف للبحر والنهر شتاءً، والذي نسج معه الانفعالات العنيفة، وإنّ اختيار الكاتب لبيئة السجن ليكوّن علاقة تنافر وتضاد وفقاً لظروف القصة، واختار البيت والحي الشعبي ليتسق معهما الألفة والود والمحبة... وغير ذلك، لكن بصورة عامة نجد أن الثلاثية اعتمدت على سيطرة البيئة والبحر على الشخصيات وطباعها وسلوكها والمصير الذي انتهت إليه هذه الشخصيات، فشخصية سعيد حزوم مثلاً متأثرة بالبيئة البحرية وهي متقلبة متناقضة تثور وتهدأ لكنها لا تفقد شجاعتها وبأسها في الصراع من أجل الحياة.

إنّ الكاتب عرف وبدقة بيئة عمله القصصي، وأحسن تصويرها، وحرّك شخصياتها في محيطها. ولاسيما أنه خبر وعرف هذه البيئة عن قرب، وحيث كان الإطار الزماني عاملاً مهماً، وبه تتحدد المرحلة التاريخية للحوادث التي تمنحها سمات معينة خاصة بها. وطبيعة المجتمع وطبيعة العلاقات، وطبيعة الشخصيات تتغير من مرحلة إلى أخرى، والبيئتان المكانية والزمانية ما هما إلّا إطارٌ ووسيلة من وسائل الإقناع بالواقع إضافة إلى أنهما جزء لا يتجزأ من الشخصية.

في الثلاثية نجد أنّ الكاتب حنا مينه لم يتناول شخصيات الرواية من منظورها النفسي والعقائدي فقط، بل انطلق بشخصياته فنياً من خلال دلالة هذه الشخصيات ووظيفتها ورمزيتها وتفاعلها مع بقية عناصر الرواية وتشكيلها رؤية فنية من منطلق اجتماعي بحيث تكون متساوقة معها وغير بعيدة عنها.

معظم شخصيات حنا مينه في الثلاثية تضج بالحركة والحياة وتنتمي في أغلبها إلى البيئات الفقيرة، وتقدَّم من خلال حركتها وفعلها وسلوكها حوارها ومن خلال تفاعلها مع واقعها ومحيطها بنزعة تصويرية، وقد تأتي بعض الشخصيات عنده مأزومة تخوض صراعاً داخلياً إضافة إلى صراعاتها المتعددة الوجوه مع قوى المجتمع وقوى الطبيعة، وتبوح هذه الشخصيات للقارئ بمكنونات نفوسها لأنها تقدّم من خلال حوارها الداخلي وتذكّرها ومن خلال أحلامها.

ويتم ذلك بنزعة استبطانية تكشف عن الشخصية، وتصورها مرتبطة بما يدور خارج ذاتها، فالداخل هنا مرتبط بالخارج متأثر به، وكلها أيضاً من الطبقة الفقيرة، كشخصية «سعيد حزوم» في حكاية بحار، وهذه الشخصيات التي مرت معنا في الثلاثية تحمل البساطة والعفوية والإرادة مثل (سعيد حزوم - صالح حزوم)، والرغبة في التغيير وتسعى للعمل، معطياتها تتبدل وتتشكل

أمام القارئ في حركة توازي حركة الواقع المحيط سعيد حزوم في رواية المرفأ البعيد.

أولاً: علاقة المكان بالشخصية:

إنّ المكان بالرغم من أهميته بالنسبة للرواية، إلاّ أنه لا يتبلور ولا يتشكل إلاّ من خلال الشخصيات التي تشغله وتصنع الأحداث وتكشف عن أثر المكان بها وأثرها في هذا المكان، "أي إنَّ الشخصيات تضفي على المكان دلالات مجازية، يحققها المؤلف من خلال نزوع الشخصيات البطلة في خلق نظام مكاني يؤسس ضمن فوضى المكان الذي يزجهم فيه المؤلف، والذي يحقق أيضاً، منظوره الفلسفي والجمالي من جانب، ومنظور أبطاله الإيديولوجي والنفسي من جانب آخر"(١).

وإن حركية المكان وشموليته تنبثق من حيوية الشخصية ومن سيولة المكان المتدفقة دون توقف أي من العلاقة الجدلية وعلاقة التأثير المتبادل أو التضاد والتنافر ما بين الشخصية والمكان، والمكان والشخصية، فعندما ننظر إلى البحر في ثلاثية البحر وهيجانه في فصل الشتاء وعواصفه وأنوائه، نجد أن للبحر كمكان حركية عالية، ونجده مكاناً مضغوطاً إلى أبعد الحدود، وبالتالي يصبح بطلاً، هذا المكان الهائج يحرك البطل فيقاوم العواصف والأنواء ويحمل الإرادة وبقدر ما هو البحر عاصف بقدر ما شخصية البطل تحمل الحرية والإرادة والصراع والتوتر الداخلي والنفسي وبقدر ما هو متقلب هذا البحر بقدر ما شخصية البطل متقلبة متغيرة أيضاً، بقدر تناقضات البحر وسرعة تقلباته، بقدر ما يحمل البطل من تناقضات في حياته، تناقضات لا تمس الأشرعة الرئيسة كالكرامة وحب الوطن والتضحية وإنما تمس الأمور الأخرى وتبقى الأشرعة عنده تتدفق كسيولة هذا البحر ولا تنضب. حيوية

---

(١) المكان في النص المسرحي، مرجع مذكور، ص١٦.

المكان، أحالت الحيوية والفاعلية على الشخصية، وإن البطل في ثلاثية البحر سعيد حزوم ومن قبله والده صالح حزوم يستميتان لخرق هذا المكان دون جدوى ويبقى البحر هذا المجهول مكاناً "بطلاً مناوئاً ومنفرداً وساحقاً لهم"(١).

"وهنا يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنّه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرك من خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنّه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل"(٢).

وقد كان للمكان في الرواية التقليدية وظيفة ثانوية أي إنّه يظهر كمجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات وتدور الحوادث، وبالتالي كان فضاؤه مقتولاً. وبعد أن جاءت الرواية الرومانتيكية عبَّر المكان عن نفسية شخصياته، وانسجم مع رؤية هذه الشخصيات للكون والحياة، بل أصبح حاملاً لبعض أفكارها. وهنا يبدو المكان كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر"(٣).

وهنا يمكن القول إنَّ المكان يحقق بنية فوقية، ويغدو المكان فيها فضاء، يسهم في بناء الرواية وعندما تخترقه الشخصيات والعناصر الأخرى بكل أبعادها "فيتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، وهي فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها"(٤)، إذاً عندما تتفاعل الشخصية

---

(١) المرجع نفسه، ص١٦.

(٢) دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، مرجع مذكور، ص١٤٧.

(٣) بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٣١.

(٤) بناء الرواية العربية السورية (١٩٨٠ - ١٩٩٠)، مرجع مذكور، ص٢٥٣.

مع المكان بكل أبعادها يدخل المكان عنصراً فاعلاً في تطور الشخصية وبنائها وطبيعتها التي تكتسب منه الدلالة وتعطيه معناه. وبالتالي يتجاوز المكان وظيفته الأولية ومعناه الهندسي المحض إلى فضاء المكان والعلاقات المتشابكة والأحداث التي تجري ضمنه متأثرة به ومؤثراً فيها. وبهذا يمكن أن نعدَّ هذه العلاقة الجدلية والمتنامية والفاعلة والمنفعلة بين المكان والشخصية تجعل من "المكان العمود الفقري الذي يربط الرواية ببعضها البعض"(١).

إنّ الحي الشعبي في الثلاثية (حي الشرادق)، وكما تم وصفه ووصف شخصياته والتأثير المتبادل فيما بينهما والعلاقة الفاعلة بين المكان وأشخاصه، وتأثيرات المكان بهذه الشخصيات، تجعلنا نرى كيف وسم المكان أشخاصه بالفقر، أي حدد طبقتها الاجتماعية، وإنّ تكوم هذه البيوت وانفتاحها وتساندها على بعضها وتعرضها لبرد الشتاء القارس وحر الصيف وقيظه تشعرنا أن هذه البيوت بلا جدران فاصلة وتجعلها كأنها كلها مشرعة على الشمس والهواء وتشعرنا وكأننا نعرف كل شيء عن كل إنسان فيها.

والزنزانة المعتمة وحجرات السجن الخالية إلاّ من نافذة صغيرة علوية فيها قلَّما تعطي الهواء الكافي أو الضوء للسجناء أو تعطي لهم بصيص أمل، تشعرك هذه الزنزانات بالانغلاق عن العالم. وبالتالي فإن هذه الأمكنة "تسم الأشخاص و الأحداث الروائية في العمق"(٢). وهنا يمكن أن نرى كيف يصبح المكان قدر الشخصية ويمسك بها وبأحداثها ولا يدع لها إلّا هامشاً محدوداً من الحرية والحركة. لكنّ هذا المكان والذي حفر شخصياته وأحداثه، هو بالتالي ليس منعزلاً عن فعل الشخصية وبالتالي يعدُّ هذا المكان من صياغة الشخصيات والأحداث، فالشخصيات الفاعلة والصانعة للأحداث هي التي أقامته وحددت سماته وهي القادرة على تغييره. فالعلاقة إذاً جدلية ومترابطة

(١) المكان في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص٧.

(٢) المرجع السابق، ص١٢.

بين المكان والشخصية، والشخصية والمكان. وهنا أيضاً يكون المكان كتجربة معاشة. و قد يكون معبَّراً عن الهزيمة واليأس، كالسجن الذي اعتبرناه مكاناً قسرياً ومنفى، وغربة، وموتاً، وقتل حرية الشخصية. فالأمكنة المتعددة تشكلت من صغيرها وحتى كبيرها في ثلاثية البحر من خلال التفاعل مع الشخصيات التي حركتها وتحركت معها وصنعت أحداثها ضمن فضاء هذه الأمكنة، ومن خلال طبيعة هذه القوى وصراعاتها وتحكمها بهذه الأمكنة، وهذا ما أسهم بجعل التقاطب المكاني يمتلك القوة والقدرة على التوليد والتفريغ بالنسبة للشخصيات وغيرها، فالمكان مفتوح على أمكنة نصية وشخصيات حاضرة ومتخيلة، وهذا ما أعطى أهمية قصوى في بناء الشخصيات والأحداث.

وهنا "يمكن للكاتب أن يقدم لنا أشكالاً متعددة للتجلي الزمني كما يظهر خلال المبنى الحكائي. فعندما يعرفنا الكاتب منذ البداية بالشخصيات، فإننا هنا نجدنا أمام العرض المباشر، لكنه عندما يبدأ عمله السردي بالأحداث في تطورها المتنامي، ولا يخبرنا عن الشخصيات إلّا من خلال التطور، فنحن هنا بصدد العرض المؤجل، وهناك شكل ثالث يتم فيه سرد ما سيحدث لاحقاً وقبل وقوعه كحدث"(١). فالمكان وسطوته تفرض سلوكاً معيناً على أفراده، فأنماط المعيشة تختلف باختلاف البيئات الجغرافية فالبحر وهيجانه شتاء يفرض سلوكاً معيناً على البحار والريس، والسجن وقمعه للحرية وقتله روح الإنسان ومشاعره والسجان وقسوته التي تشبه قسوة جدران السجن والزنزانات الانفرادية المعتمة أيضاً تفرض سلوكاً معيناً على السجين، والحي الشعبي يفرض سلوكه على شخصياته، والمدينة وسطوتها وغربتها تفرض سلوكاً معيناً يختلف من ابن القرية، عن ابن المدينة، والمقهى والملهى كلها أمكنة

---

(١) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤، ٢٠٠٥، ص٧٠.

تفرض سلوكياتها على شخصياتها المتواجدة في فضائها وصانعة الأحداث فيها، وإن خصوصية الأمكنة تعطي للشخصية قيمها ومكوّناتها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية أيضاً. وهذه الأمكنة ليس شرطاً بسبب اتساعها وثرائها أن تحوي شخصيات متجانسة فقد تحوي صاحب الإرادة وضعيفها، وتحوي الشهم والنذل، وتحوي الكرامة والخساسة، وتحوي الأبطال و الخونة... وغيرها.

وهناك الأعراف والعادات والتقاليد والمثل وكلها تأثيرات متبادلة ما بين المكان والشخصية، وفي كل هذا تأكيد على التأثير المكاني في الشخصية. وإنّ المكان وخصوصيته يفرض على الإنسان ثقافة يمارسها ابن المكان نفسه، والتي قد تتعارض مع ممارسات الآخرين. وإن نمط الحياة المعيشة له تأثيراته في الشخصية، فعندما ننتقل من مكان إلى آخر، فإن هذا الانتقال المفاجئ والسريع، دون المرور بمحطات الأحداث يعطي مؤشراً لعدم التلاؤم مع البيئة الجديدة.

وإنّ المكان يقوم بدورٍ مهمٍ في ممارسة الشخصية لطقوسها، وفي نوع لباسها، وسكانها، وحتى وسائل مواصلاتها، فعلاقة الشخصيات بالمكان قائمة على الاستمرار ولا وجود للشخصيات خارج المكان. وبما أن الرواية تنطلق من الإنسان وإليه، فإنها تتناول الإنسان وعلاقاته، وكلما كانت هذه العلاقات متشابكة، معقدة، متنوعة، تعطي للرواية الحياة والدينامية، وبالقدر نفسه الذي يؤثر المكان في الشخصيّة التي تؤثر في المكان في محاولة لإبداعه من جديد عن طريق الانتقال التدريجي إلى الحضارة. أي يتم ذلك بالتأثيرات المتبادلة. وإنَّ بعض الأمكنة لها سطوتها وقوتها التي لا ترد، كالأمكنة الأسطورية أو الخيالية أو الدينية... وغيرها. وهذه الأمكنة تخضع الإنسان لسيطرتها وعتوها وجبروتها، تعتريه نوبة من الخشوع والرهبة والخوف والإدهاش، كان للبحر سطوة في الرواية تخيف شخصياتها وترهبهم رغم محبتهم له والخوض في لجته حتى الموت، حتى عدَّ أبطال البحر، عندما يكلمونه أنهم يكلمون الله.

وإنّ للأمكنة علاقة برسم الشخصيات الروائية، هذا من ناحية، أما على أرض الواقع فإن المكان يدل على صاحبه، فالبحر يدل على البحار والريس، والسجن يدل على السجان والمحقق والسجناء ونوعياتهم، والمدينة تدل على سكانها، والحي الشعبي يدل على سكانه، والمقهى والملهى يدلان على مرتاديهما،... وغير ذلك، ولذلك فإن وصف المكان يسهم في إضفاء صورة عن الشخصية الملاحقة لهذا المكان والمندمجة فيه وفي فضائه، تستلهم أحداثها من هذا المكان ويستلهم من الشخصية سماته. فالمكان يدمج الشخصية، "والمكان هو حاضن الشخصيات والثقافات وهو حامل التراث والجغرافية والتاريخ، يتفاعل الإنسان معه ويبني علاقات توصف بالمصيرية والحميمية، لأنه بهذه الصفة يعني الوطن إن كان على مستوى البيت، أو الحي الشعبي، أو المدينة، أو البحر، يمارس فيه حياته ويكتسب العادات والأخلاق. لهذا فارتباط الشخصية بالمكان ارتباط مصيري من الولادة وحتى الموت، وما بعد الموت يدفن ويوارى في التراب، ليصير جزءاً من ذراته، فهل بعد هذا التوحد شك في وحدتهما؟"(١).

ثانياً: التأثيرات الجسدية والنفسية للمكان:

تمهيـد:

تتجلى أهمية الشخصية في الرواية من خلال ربطها بالمكان وتفاعلها فيه، فالمكان يمنح الشخصيات هوياتها، ولذلك فهناك ارتباط لصيق وعضوي ما بين الشخصية والمكان، فهو محدد لسلوك الشخصيات واتجاهاتها وحركتها، وللمكان أعراف وعادات وتقاليد تتحكم في نفسية الشخصيات وممارساتها، لذلك يحتل المكان دوراً بارزاً ومهماً في الكشف عن العالم النفسي للشخصية ويقوم بتجسيد إحساساتها وعواطفها ومشاعرها.

---

(١) عوض سعود عوض: المكان في الرواية العربية، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة، ع (٤٧٣)، ٢٠٠٣، ص٢٣٤.

ويعد المكان الذي يقطنه الشخص ويتحرك ضمنه ويتفاعل معه، مرآة لطباعه "وهو يعكس حقيقة الشخصية، وإن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها"(١). ويعدُّ المكان هو"المكان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ويحمل جزءاً من أخلاقية ساكنيه وأفكارهم ووعيهم، حيث من خلال المكان نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم"(٢)، فطبيعة المكان تؤثر في أخلاقيات الأفراد وسلوكياتهم وعاداتهم وتجعلهم يحملون أعرافاً معينة وطبائع متعددة حسب هذه الأماكن، والمكان عندما يقطنه الشخص قد يظل فيه حتى الممات ويندمج فيه وبترابه بعد الموت ويصبح واحداً موحّداً فيه وبالتالي يعدُّ المكان ماضي الشخصية وحاضرها ومستقبلها، "فللمكان سطوة، لها فعاليتها المباشرة التي تصل إلى أعماق التكوين النفسي للشخصيات"(٣).

وإنَّ الكاتب عندما يصور أحداث روايته، وشخصياته، وأماكنها حتى ولو اتبع كل الأساليب الفنية ليخلق الإيهام والإيحاء بواقعية عالمه الخيالي وصدقه، "فلا ننسى أنه نفسه وليد البيئة التي نشأ فيها، وإنَّ صورة خياله ومزاجه الفكري مستمد من واقع المجتمع الذي نشأ فيه"(٤).

وللروائي حنا مينه طريقته المميزة في خلق شخصياته الكثيرة والمتعددة بتعدد أماكنها وتنوعها، وهو يوليها عناية خاصة تظهر في العلاقة المميزة

---

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥، ص١١٤ـ ١١٥.

(٢) ياسين النصير: الرواية والمكان - الموسوعة الصغيرة ١٩٥، بغداد: الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص١٦.

(٣) صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة الفصول، القاهرة: مج (٢)، ع (٤)، ١٩٨٤، ص٧٢.

(٤) عصام الشنطي: الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩، ص٧٣- ٧٤.

التي تربط هذه الشخصيات بالأماكن التي تتحرك فيها، معتمداً على "قدرته على التخيل و الإبداع"(١).

وقد شكّل المكان في ثلاثية البحر إحدى الشخصيات المهمة، وكان البحر البؤرة التي تتجمع حولها الشخصيات الرئيسة، وكان للمكان تأثيراته الجسدية والنفسية عليها.

١ - الناحية الجسدية:

تتجلى الناحية الجسدية للمكان في طبع الأشخاص بصفات جسدية لها علاقة بالمكان، وقد ظهر هذا واضحاً في ثلاثية البحر، فنجد أنّ شخصية البطل سعيد حزوم الذي كان بحاراً جاب الآفاق وطاف بحار العالم وعمل على ظهر السفن والبواخر، يصنعها الكاتب فيقول: " **تبدّى بكامل رجولته. وجه مستطيل، معروق عريض في الوسط، له أنف دقيق الرأس، واسع الفتحتين، وذقن عظمية، حليقة، وشاربان صغيران، فيهما شعرات بيض، وكتفان عريضتان، فوق لوح جذعيّ متين، وساعدان قويان، ينتهيان بأصابع طويلة، وجسم طويل أخمص البطن، وعيناه العسليتان تغوصان في محجرين على شكل لوزتين كبيرتين**"(٢).

وهنا لا يخفى ما للمكان من أثر في التكوين الخارجي للجسد، فطبيعة الحياة في البحر والميناء والعمل على البواخر والسفن تتطلب الرجولة والأكتاف العريضة والجذع المتين والسواعد القوية والجسم الضامر البطن، وتتطلب هذا الجسد القوي الذي يمتاز بالصلابة كجسد سعيد. وإذ أخذنا شخصية الأب صالح حزوم، وهي إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية نجد

---

(١) أنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص٣٩.

(٢) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٥٨.

أنّ البحر كمكان أضفى عليها ملامحه المادية والمعنوية، مثلما حمل إيقاع الغرابة التي رفعت هذه الشخصية من عالم الواقع إلى عالم السحر على نحو ما نرى وصفه. يقول الكاتب وعلى لسان سعيد الابن: "**وكان مقام صالح حزوم بين البحّارة مقاماً خاصاً متميزاً. خبرته، شجاعته، قدرته على احتواء الموقف، صبره، وعناده في التغلب على المشكلات الطارئة تعطيه هذا التمييز.. وكانت قوّته الجبارة في العمل، حين يستنفر أعصابه، ويمسك بكيس القمح زنة مئة كيلو، فيرفعه بين يديه ويضعه فوق صفوف الأكياس في عنبر المركب، أو على الرصيف المرفأ مضرباً للمثل**"(١).

وفي موضع آخر من الرواية نفسها يقول عن صالح حزوم: "**كان يثق بقوة ساعديه، هو الذي، يوماً، فرك مجيدياً فمحا الطغراء الحميدية عنه، والذي يملك قلباً صامداً، لا يهلع حتى أمام الموت. كان يرفع كرسياً إلى الأعلى بأسنانه، فكيف إذا رفعه بيده**"(٢).

ولا يقتصر أثر المكان على شخصية سعيد، بل يتعداه إلى شخصيات أخرى في الرواية مثل شخصية السجين والسجان والمحقق... وغيرها. فنجد أن شخصية السجان والمحقق والشرطي تتميز بالغضب والتهديد للسجين والوعيد وتحمل الكلام البذيء والمسيء والشتائم الفاحشة وتحمل قلة الاحترام حتى ولو كان السجين سجيناً من أجل الدفاع عن حرية وطنه وشعبه وبالتالي يتلذذ السجان بتعذيب السجين جسدياً أو نفسياً، وهذا ما رأيناه في الفصل الأول في مقاطع عدة من رواية الدقل.

"**صاح الجاويش محتداً: ترفع صوتك يا كلب؟ .. أليس هذا بيت صالح حزوم؟**"(٣)

---

(١) المصدر السابق، ص١٥١ - ١٥٢.

(٢) المصدر السابق، ص١٥٧.

(٣) الدقل، مصدر مذكور، ص٣٩.

"**في يد الجاويش كرباج يضرب به على جزمته ذات العنق، وكان يبدو مغضباً، متنمّراً، يوشك أن يرفع كرباجه ويضرب**"(١).

"**قال الجاويش فتّشوا البيت..** (وملتفتاً إلى الحاضرين) **لا أحد يتحرك.. سنطلق النار على من يعترضنا**"(٢).

"**قادوني إلى النظارة، وعذبوني كثيراً**"(٣).

إذاً نجد أنّ الكاتب عندما تعرض إلى السجان، لم يعتمد الوصف الجسدي الكامل له، وإنما تعرض لقلة مشاعره وإحساساته وعواطفه ونفسيته وبذاءته، فهو صلب كجدران السجن وحجارته الصماء التي لا تملك أي عواطف أو مشاعر، وبالتالي توافقت جدلية المكان / الشخص، مع الشخص / المكان هنا تماماً.

إذاً نرى أنّ السجن كمكان كان له الدور الأكبر في إظهار السمات التي اتسم فيها السجان والسجين، حيث نرى أن السجان يعذب السجين ويهينه، وأن السجين أحياناً والذي عاش بطلاً في البحر والوطن ودافع عن بلاده وقاتل المستعمر، نجده صلباً، شجاعاً، واثقاً من نفسه يحمل إرادة كبرى في مواجهة السجن والسجان. ففي رواية الدقل نجد أنَّ: "**سعيداً ضاق بالسجن لكنّه لم يبك. لم يفهم المشكلة ولم يفكر فيها. قرّر منذ البدء ألّا يخون نفسه وكفى، كان محكوماً بوالده على رغم الاختلاف بينهما في الطبع. كان والده يرشده. كان هو المبدأ بالنسبة إليه، وهكذا كانت له قضية عصمته. كل صاحب قضية تعصمه قضيته. ولأنه آمن بقضية الوطن، فقد عاد سعيد من التنفّس راضياً، مصمّماً أن يقضي محكوميته دون شكوى تحطّ من معنوياته أو رجولته**"(٤).

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص٣٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٤١.

(٤) المصدر السابق، ص ٧٠.

فالسجن كمكان لحجز الحرية وسلبها هو مكان كريه يسلب فتوة الرجال ويفني أعمارهم، لكن الأبطال كسعيد، لا يهابونه، لأنه سُجن من أجل قضية أهم من الإنسان و أعظم، وتستحق التضحية وهو الوطن.

لكن السجن مليء بالمساجين وهم متنوعون فيه فمنهم من يكون مجرماً ونذلاً وخسيساً ولصاً وسارقاً... وغير ذلك وفيه ضعاف النفوس الذين ينوحون ويبكون ولا يتحملونه، فسعيد "**عندما رفع رأسه ونظر إلى الجدار المواجه، أدهشه أن سجيناً شاباً يجلس في أسفله ويبكي. كان السجين نحيلاً، ناتئ الجبهة، تبدو عليه شارات الصلع المبكر، ومن كيانه كلّه ينضح الخوف ونفاد الصبر. فهو ينوح كامرأة ضعيفة، تعرّضت لاعتداء ما**"(١).

ونرى في الرواية أن الشخصيات الرئيسة والتي أخذت دور البطولة هي التي حفرت الأمكنة، وحفرتها الأمكنة، وهي التي غطت مساحات هذه الأمكنة. وهناك أيضاً نجد أنَّ المطعم الموجود على شط البحر يعطي سماته وصفاته، ويرتبط بخصائص معينة تسم أشخاصه وروّاده، إنها المطاعم والمقاهي الموجودة في الموانئ والمرافئ والتي يرتادها البحارة والعمال والنساء والحشاشون واللصوص و...الخ. وبقدر ما ينعزل البحار في البحر لشهور عدة ويشعر باليأس والإحباط، فما إن يصل إلى ميناء أو مرفأ حتى يتعشَّم بالمرأة و يعدُّها كل شيء، وهنا نجد أنَّ المقاهي والمطاعم كأماكن تسم الأشخاص بسماتها فقد تأتي هذه الشخصيات إلى هذه الأماكن للترفية والراحة والمتعة والتسلية، وأيضاً قد تنشب فيها المعارك والملاسنات البذيئة، وذلك بسبب تنوع شخصياتها وتنوع نفسياتهم وخلافاتهم وخاصة على النساء، فنجد في رواية حكاية بحار إحدى المشكلات الكبيرة التي نشبت بين البطل صالح حزوم الذي يرتاد هذا المطعم ويخافه الجميع وهو رجل شرير، عنيد همّه الخمرة والنساء، يعتز بقوته ويعدُّ أنه يفعل ما يريد دون أن يتجرأ أحد على

---

(١) المصدر السابق، ص٤٨.

مقاومته، لكن صالح حزوم يندفع إليه ليحمي المرأة التي تعرّض لها شبعو وأثار دهشة الآخرين.

"كان همّه أن يقترب منه. أن يمسك به بيديه الحديديتين، فلما توصل إلى ذلك، انتزع الخشبة منه، وضربه بالجدار، وبجماع يده المنضمّة عاجله على رأسه، فتهاوى شبعو في الزاوية، مفسحاً لقدمي صالح أن تعملا به ركلاً وتحطيماً. حتى إذا تمدّد على طوله، أمسك به من ياقة سترته وجرّه خارج المطعم، وهناك ألقاه شلواً في الشارع"[١].

وأيضاً إنَّ المكان لما له من صلة وثيقة بالإنسان، فإنه يحدد صورة الطبقة الاجتماعية وصورة الشخصية، ففي حكاية بحار نجد أنَّ حي الشرادق حدد سمات الحي بأنهم عرب، والبيوت التنكية والخشبية وعدم وجود الماء والكهرباء وعمال التنظيمات ووجود الأوساخ والنفايات حدد فقر السكان في هذا الحي.

يقول سعيد حزوم: **"طفت بالحي. كانت الشرادق التنكية والخشبية منتشرة على أرض رملية فيما يجاور البحر من فضاء، والأشجار قليلة. هذا الحي بناه الأغراب والبحارة. كان حديثاً قديماً لا هوية له. كان فقيراً إلى درجة تملأ العين بؤساً. ولم تكن البلدية تعنى به. لا مياه، ولا كهرباء، لا تنظيفات. قال والدي: «المدينة نفسها لا تعرف الكهرباء.. نحن نراها في عربات القطار فقط». وكانت المياه تجلب من بعيد ثمة آبار حفرها الرجال. مياهها كانت مالحة لا تشرب. والأوساخ والنفايات تملأ الطرقات الضيقة بين الأكواخ. وفي قلب هذه التشكيلية العجيبة من فقر وبؤس وقذارة، كانت هناك حدائق صغيرة... وأغلب البيوت تتألف من غرفة واحدة... والرمد والبرداء يفتكان بالسكان، خاصة في الصيف، حيث يتكاثر البرغش بسبب المستنقعات القريبة والأوساخ"**[٢].

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٥٧.

(٢) المصدر السابق، ص٢٣٧ - ٢٣٨.

وإنَّ المكان الذي سكنه أبطال الرواية، وهو البحر، كان له أثر كبير في شخصياتهم، وطبع هذه الشخصيات بطابعه، وكان له دور في تكون شخصية الأفراد، فنجد أنَّ صالح حزوم وسعيد حزوم متوتران كتوتر البحر أقوياء جبابرة كقوة البحر، عطاؤهم للوطن وللحي وللطبقة الاجتماعية بلا حدود كعطاء البحر، عاصفون أيام المحن والشدائد كعواصف البحر، إذاً فتأثير المكان يمتد إلى أعماق الشخصية ويؤثر في تصرفاتها وكل هذه الأمور تنطبق على البحر. إن للبحر سمات السحر في الشخصية، فهو يجعل تصرفات شخصياته محكومة بشيء خاص يمتلكه البحر وحده، فكأن هذه الشخصيات مُسيَّرة ولا تتحكم في الأفعال التي تصدر عنها، وإن الأبطال يقرون هنا بتأثير البحر عليهم وكيف أن البحر أثَّر في شخصياتهم وطبعها بصفات معينة. إن تعلقهم بالأرض والوطن والبحر أساسي، وهنا المكان لم يعد مجرد بقعة جغرافية بل أصبح جزءاً لا يتجزأ منهم.

يقول سعيد حزوم: "**أنا سعيد حزوم، ابن صالح حزوم، مستعدّ لطول المعركة، ولطول الانتظار، واثق أن الشمس التي غابت في البحر منه ستظهر أيضاً، فالبحر لا يقتل الشمس، لا أحد يستطيع قتل الشمس، وغاية جهد الماء أن يحجبها، ثم لا تلبث أن تظهر من الشرق**"[(١)].

ويقول أيضاً وهو يشبّه البحر بالله: "**وها أنا، كمن يتقدّم إلى الله مجبولاً بالندم والتوبة، أتقدم إليك مملوءاً بالخشية والرهبة، راغباً، من رأسي إلى أسفل قدمي، أن أؤدي لك واجب الاحترام، سائراً على رمل شاطئك، إلى معبد الماء المقدّس، كالحاجّ السائر على الرمل الحار ليؤدي فريضة العبادة**"[(٢)].

إذاً الكاتب حنا مينه أدخل الطبيعة والبحر والسجن وبيوت الألفة والمقاهي... وغيرها في حسابه كعامل مؤثر في الحوادث والشخصيات، وإنّ

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص١٤.

(٢) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٥.

الأماكن هي تعبيرات مجازية عن الشخصية، بل إن المكان كالبحر مثلاً أو الحي الشعبي يمنح الأشخاص هويتهم الكاملة كما رأينا، وحيث وجدنا أن الحي كمكان أسهم في تشكيل التكوين الجمعي للمجموعات البشرية الصغيرة والكبيرة وقد استخدمه الكاتب أحياناً في التكوين الفردي للشخصية الروائية، كما رأينا عند الأب صالح حزوم أو ابنه سعيد، وأن هذه الشخصيات تحرّك المكان وتشكّله وتمنحه قيمته وربما وجوده.

٢ - الناحية النفسية:

إنَّ الأمكنة "تحفر آثاراً عميقة وأخاديد واضحة في الشخصية"[١]، وإنَّ أثر الأمكنة في الناحية النفسية للشخصيات، يقود إلى معرفة أشمل وأوسع لخبايا النفس الإنسانية، حيث إنَّ تأثير المكان في نفسية الشخصيات، غالباً ما يكون أعمق من تأثيره في الجسد، وذلك لما تمتاز به النفس الإنسانية من إحساس مرهف، "فأكثر الأمور بساطة تطبع في النفس علامة يصعب محوها مع مرور الزمن"[٢].

وينسحب هذا الأمر على شخصيات حنا مينه في ثلاثية البحر. فالأمكنة تغلغلت داخل ذوات الشخصيات، وأصبحت فسحات تحتضن مشاعرها وعواطفها وأحاسيسها وحبّها وكرهها، والشخصيات اندمجت وتآلفت وانصهرت بهذه الأماكن أو تنافرت منها، وتمثّل هذه العلاقة التشابك والارتباط ما بين المكان وتأثيراته في نفسية الشخصية، فقد تكون أمكنة فعالة في بناء الشخصية وسلوكيتها، أو تكون أمكنة باهتة ساكنة مقيدة للشخصية، أو قد تكون عاصفة

---

(١) خالد حسين حسين: المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجاً)، مخطوط رسالة ماجستير/جامعة دمشق، ١٩٩٩، ص٤٦.

(٢) أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠١، ص١١٨.

هائجة تعصف بشخصياتها وتضعها في المجهول، ورغم ذلك فهي على علاقة توحّد وانسجام مع هذه الشخصيات، تتقلهم بمختلف المشاعر، تبعاً لتغيراتها. فهم هادئون عندما تهدأ، وهم ثائرون عندما تثور، وهم عاصفون وهائجون عندما تهيج، وهم غامضون عندما يشوبها الغموض.

وقد تعددت الأمكنة وأثّرت في الشخصيات، فمنها من حرّكها باتجاه الهدوء والطمأنينة والألفة وحقق لها المحبة والتوازن، كالبيوت التي نشأت فيها هذه الشخصيات. ومنها ما حرّك مشاعر الخوف والقلق في نفوسها، ومنها ما حرّك المجهول والتآلف والتنافر والانسجام والاندماج بهذه الأماكن حتى الموت حباً. ومنها ما عكس الحزن والخيبة والانكسار، أو عَكَسَ الإرادة والثبات، ومنها ما عكس الذكريات البعيدة الحزينة اللامتناهية والدفّاقة عند الشخصيات. فالبيت الذي وُلِد فيه سعيد حزوم وعلى الرغم من دلالته على الفقر وبساطته إلّا أنه أعطاه وأينما كان ومتى تذكّره نوعاً من الدفء والحب والذكريات الجميلة والتوازن النفسي، وبذلك يُعد البيت المكان الذي شكّل اللبنة الأولى في شخصية سعيد، وعندما تعود ذاكرته إلى مسقط رأسه (مرسين) متذكراً بيت والده، يصفه بشيء من الحب والفرح، ويتذكر والدته بنوع من الفرح الغامض.

وعند انتقالهم من بيت إلى آخر، نجد أنّ ذلك انعكس سلباً على نفسيته، وذلك لعدم الاستقرار في المكان، ولتبديل مكان الألفة والذكريات، فنجد أنه استوحش. "**عند الانتقال من بيت إلى بيت... يستوحش المرء**"(١)، وعند الانتقال إلى اللاذقية، كانت أوضاعهم صعبة جداً والفقر يغطي أسرته بصورة كاملة، نجد أنَّ البيت انعكس على نفسيته انعكاساً سلبياً فيقول: "**كان فارغاً مهجوراً وكان مأوى للصوص والأشباح**"(٢).

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٥٤.

(٢) الدقل، مصدر مذكور، ص١١٩.

فإنه بهذا الوصف يشير إلى الفقر والوحشة والقلق. وإنّ المكان هنا حمَّل الشخصية البؤس والتحمت فيه وصارت جزءاً منه. إذاً هنا نرى كيف أنّ المكان انسجم مع مزاج الشخصية وعبّر عن الحالة الشعورية والنفسية عندها.

وكذلك فالسجن الذي يقيّد الحرية ويقتلها ويكبح جماح الحياة، فإنه يُشعِر بالضيق والإكراه والعذاب النفسي ويفقد الإنسان إحساسه بالزمن ويشعر بالوحدة القاتلة ويتحجَّر ويثير الذكريات الحزينة عنده، ورغم هذا المكان الموحش بزنزاناته وسجّانيه فإنه انعكس على سلبية سعيد حزوم في النهاية ليس بصورة سلبية، بل انعكس ثباتاً وصموداً وإرادة وقوة وعزيمة فهو مناضل ولديه قضية وكل شيء يهون عنده في سبيل الوطن. ولكن عند دخوله السجن في البداية وبعد اليوم الأول من صدور الحكم، أصبح داخل الأسوار مقيّداً بعيداً عن الحرية، تغيرت نفسيته، وانعكس ذلك على شخصيته انعكاساً واضحاً حيث "**ضاقت به الدنيا. استشعر قهراً مراً، حاداً**"[(١)]. حتى إنَّ صوت القفل أشعره بالوحشة والقلق، فقد كان القفل "**يبعث صوتاً موحشاً**"[(٢)].

وكان هناك النهر، كمكان، له الأثر النفسي الكبير على شخصية البطل صالح حزوم، فالنهر الذي اخترق برّ الأناضول وأعطى الخصوبة للأرض كما وصفها الكاتب فإنه أثار في نفسه راحة عميقة وإحساساً هادئاً، "**كان هذا الشريان المائي يبعث الحياة خصبة موّارة في السهول والجبال من حواليه... على مركب صغير، في هذا النهر الواسع، عمل صالح حزوم. كان الجو يفتنه، وطوال فصلي الربيع والصيف، كانت الأمداء ملعباً لبصره وخياله، وكانت الزهور البرية: النرجس، شقائق النعمان، المضعف، تدخل بهجة خاصة إلى قلبه**"[(٣)].

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص٤٣.

(٢) المصدر السابق، ص٤٧.

(٣) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٩ - ١٥٠.

إذاً عكست الطبيعة في هذين الفصلين، راحة وطمأنينة عند صالح حزوم. أما البحر، الذي يعدُّ مكاناً بطلاً ولا نخطئ إنْ قلنا إنه كان شخصية رئيسة، هذا المكان الذي جسّد الطموحات لدى سعيد حزوم فكان يعشقه حتى الموت فيه، كان البحر يؤسس ويؤجج مشاعره وعواطفه، كان يحبه ويعدّه روح الحياة. يقول سعيد: "**بين أحضانه أحس كأني بين أحضان أبي**"(١).

كان يحب البحر، ويخافه. عواصف البحر انعكست على نفسيته العاصفة، وهدوء البحر انعكس على نفسيته هدوءاً، والبحر من يرتاده كمن يرتاد المجهول، وسعيد بمواقفه الشجاعة عبر حياته كان كمن يخوض في المجهول.

وكان البحر أمه، فَعَدَّه "**الخير والعطاء والنعمة والبركة**"(٢) وبقدر ما كان يعطيه الحياة، كان مدهشاً له، فعندما كبر في السن، وقف حزيناً يائساً، ينظر إلى البحر وهو يفارقه متعجباً ومتسائلاً، لماذا يشيخ الإنسان والبحر يتجدد شباباً وحياة؟!

إنّ ارتحال سعيد وهو في حالة من الجنون بحثاً عن أبيه وعن كاترين الحلوة عبر البحر هي لحظة أثّرت في نفسيته، وكثفت في لحظة خاطفة إحساسه بفقدان أعزّ مكان لديه. وقد حمّل البحر كمكان، نفسية سعيد، انكسار الأحلام بعد كل هذا النضال، وعكس على نفسيته الفرح تارة، والقوة تارة أخرى، والإرادة تارة، والحزن والخوف والانكسار تارة، والفزع والهيبة تارة، وفي حالات اضطرابه القصوى وعصفه، تلاحم سعيد معه، ورقص مع عواصفه وأمواجه في اضطراب انفعالي نفسي.

حمّله البحر المناجاة والأنين والشكوى، وكان ملاذاً وصديقاً له.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص ١٤٣.

(٢) المصدر السابق، ص١٤.

وكان "**مانح المطر والخير،... معطي السمك والقمح... معلم الرحابة والسماحة**"[1].

"**كانت للبحر مهابة جليلة، وكان شعور بالمغامرة ينبت في أعماقه**"[2].

وكان "**البحر إله عادل، الشجعان أبناؤه، والجبناء أبناؤه**"[3]. **وكان مثل حالة سعيد** "**يبعث على الوحشة**"[4] وبكل الحالات شاب رأس سعيد وهو يقول: "**لم أعرف البحر على حقيقته**"[5].

وهكذا كان البحر بعلاقته مع سعيد يكشف لنا عن حالته الشعورية التي يعيشها، ويسهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها. صوَّر خلجات نفسه وتجلياتها.

من خلال ذلك نرى أنّ هناك علاقة وثيقة وارتباطاً لا تنفصم عراه، ما بين الشخصية والمكان. فالشخصية الروائية، والحيز المكاني، يتبادلان المعنى، وكلٌّ يأخذ معناه من الآخر ومن الفضاء الروائي الفاعل لهما.

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص٩٩.

(٢) المصدر السابق، ص٣١٤ - ٣١٥.

(٣) المصدر السابق، ٢٥٦.

(٤) المصدر السابق، ١٦٣.

(٥) المصدر السابق، ١٢٠.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الثاني

علاقة المكان بالحدث

تمهيد:

يعدُّ الحدث مكوّناً رئيساً وأحد أهم عناصر الرواية، وهو العنصر الأخير من عناصرها: «الزمان - المكان - الشخصيات - اللغة - الحدث»، ويعدُّ أبرز عناصر الرواية، لأنه يكوّن العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية السابقة.

قديماً كانت مرامي القص الأساسية بسيطة، وكان هدفها إتحاف القارئ بمجموعة من الأحداث غير الواقعية التي تدهش إحساسه، وتثير مشاعره، وانفعالاته، وخيالاته، وبهذا كان يرد الحدث في الرواية لتعبئة الفراغات، فكان الحدث أجوف، أما القص المعاصر اعتمد الحدث كمكوّنٍ رئيسٍ، وأخذ يهتم ليس بالأحداث الرئيسة فحسب، بل يهتم بالأحداث البسيطة مهما كانت بساطتها، فالحدث جزء من حياة الإنسان، يؤثر في جريانها، ويؤثر في تكوين الشخصية البشرية نفسياً وثقافياً، حسب تراكم الخبرات، وإذا كان البشر هم الذين يصنعون الحدث، فإن الحدث يقوم بارتكاس لا يقل عن فعل الإنسان، وبذلك تتشكل وتتفاعل عملية خلق متبادلة بينية بين الحدث والإنسان.

والحدث الروائي ليس تماماً كالحدث الواقعي في الحياة اليومي ــ وإن انطلق أساساً من الواقع - وذلك لأن الكاتب حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسباً لكتابة روايته، كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني، ما يجعل من الحدث الروائي شيئاً آخر، لا نجد له في واقعنا المعاش مرادفاً. وهذا الأمر يُظهر عدداً من التقنيات السردية المختلفة كالارتداد، والمونولوج الداخلي، والحوار، والقفز، والتلخيص والوصف، والاسترجاع، والتناص، والاستشراف... وغيرها.

ويتم نقل الحدث عن طريق السرد، فالسرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية وهو الفعل.

١ - صناعة الحدث:

إنَّ الشخصية الروائية هي صانع رئيس للحدث، وهذه الشخصية من خلال تأثرها بالمواقف اجتماعية كانت أم سياسية أم اقتصادية، تنطلق لتصنع الحدث الذي يولّد مجموعة مواقف جديدة تتناسب والطارئ الحدثي الجديد.

ويُعدُّ أبطال الرواية أنَّهم يملكون القدرة الخاصة لصناعة الأحداث الرئيسة والمفصلية فيها.

أ - في حكاية بحار:

الأحداث الرئيسة في (حكاية بحار) والتي تشكل الهيكلية الرئيسة لقوام النص أو التي تعد بؤرة النص حدثياً وتؤدي أغراضه الخطابية الآتية:

١- وداع سعيد حزوم للبحر.

٢- مرافقة سعيد حزوم لمجموعة من المصطافين.

٣- سباق سعيد حزوم مع الفتى.

٤- سرد سعيد حزوم وقائع أحداث حياته الشخصية.

٥- سرد سعيد حزوم وقائع أحداث حياة أبيه.

٦- سرد سعيد حزوم وقائع حياة وطنه.

ب - في الدقــل:

الأحداث الرئيسة في (الدقل) والتي تشكل الهيكلية الرئيسة لقوام النص أو التي تعد بؤرة النص حدثياً وتؤدي أغراضه الخطابية الآتية:

١- البحث عن الأب المفقود (صالح حزوم) من قبل ابنه سعيد.

٢- الصراع الاجتماعي والصراع السياسي لسعيدحزوم ودخوله السجن.

٣- العمل في ميناء اللاذقية.

٤- لقاء سعيد مع كاترين الحلوة.

٥- عمل سعيد على مركب الريس عبدوش زوج كاترين.

٦- العاصفة.

جــ - في المرفأ البعيد:

الأحداث الرئيسة في (المرفأ البعيد) والتي تشكل الهيكلية الرئيسة لقوام النص أو التي تعد بؤرة النص حدثياً وتؤدي أغراضه الخطابية الآتية:

١- بقية حكاية سعيد حزوم مع كاترين الحلوة.

٢- بقية حكاية سعيد حزوم مع أبيه الذي لم يعثر عليه.

٣- حياة سعيد حزوم عندما تقدم به العمر نحو الشيخوخة وترك البحر.

الحدث الأول حدث يعتمد على موقف ذاتي عاطفي لدى بطل الرواية سعيد حزوم، فهو مغامر ينهي علاقته مع البحر، يودعه، يناجيه، بسبب

اقترابه من الشيخوخة، وبالتالي يسأل البحر السؤال الآتي: لماذا تعب البحار ولم يتعب البحر؟ وبحرقة شديدة يتساءل أيضاً لماذا يجدد البحر شبابه والبحار يمضي إلى الشيخوخة؟

هذه الافتتاحية أو المقدمة تعدُّ نقطة ارتكاز بسيطة، ولكنها أساسية، لبناء أحداث عليها، هذه الأحداث ينقلها لنا سعيد حزوم على لسانه وهو في حالة الاستذكار والاسترجاع، وقد مرت به في الماضي. فالحدث هنا مسوّغ. ثم يأتي الحدث الثاني، وهو حدث اعتمد فيه الكاتب الحوار،عند مرافقة سعيد حزوم لمجموعة من المصطافين على شاطئ البحر، و يعدُّ هذا الحدث لبنة فارغة مجوفة لبناء حدث آخر عليه وهو سباق سعيد حزوم مع الفتى، وربحه السباق بعد جهد جهيد ويعدُّ هذا الحدث بمثابة الحدث الرئيس في الثلاثية ومفجراً للأحداث المتتالية المتسارعة بعده ونقطة الانطلاق إليها. حيث نجد أن هذا الحادث أثار شجون البطل وذكرياته، وبالتالي كان الحدث هنا وسيلة استخدمها الكاتب للوصول إلى غرض خطابي لمنتج النص والذي أتى من خلاله سعيد حزوم ليسرد أحداث أبيه وأحداث حياته وأحداث وطنه.

فيسرد صراع والده مع الأتراك وسجنه، وصراعه هو مع الفرنسيين وسجنه، ثم يستعرض أحداثاً ثانوية لكنها محركة للرواية كسلب اللواء من قبل تركيا بتواطؤ فرنسة، ثم يتتبع سعيد حزوم والده المفقود فيكتشف ذاته وبالتالي يتوّج بطلاً، ويلاقي نفسه في صراع مع البحر والاستعمار، وهو ينتظر ثم يفتش عن والده دون جدوى، وفي السجن بدأ صراعه الاجتماعي واكتشف الفساد، ثم يبني حدثاً آخر وتابع للأحداث المتتالية وهو خروجه من السجن، والسفر إلى اللاذقية، والعمل على مركب مع الريس عبدوش، وتعرفه على قاسم العبد وكاترين الحلوة إلى أن يقف على الشاطئ باتجاه قصر السيدة، وهو يسترجع ذكرياته القديمة إلى أن تنتهي سيرته بالجنون والهروب إلى عالم غير معروف.

من خلال هذه الأحداث المتلاحقة للبطل سعيد ووالده واستذكاره لماضيه وللأشخاص الذين مروا بحياته ولكاترين الحلوة نجد أن الكاتب مَحْوَر الرواية حول الأحداث التالية بدلالاتها:

١- أطرّ الصراع بين العرب والأتراك وكيف تم سلخ لواء إسكندرون.

٢- الاحتلال الفرنسي في سورية، والاحتلال الإنجليزي في مصر والمعاناة والنضال.

٣- دور السلطة الوطنية المتواطئة مع المستعمر.

٤- علاقة المستغِلّين بالمستغَلّين الفقراء.

٥- الأزمة الاقتصادية العالمية في الثلاثينات وأثرها في الحركة العالمية والقوى السياسية في سورية.

ومن خلال دراسة ثلاثية البحر نجد أن قوام البناء الروائي هو الحكاية البسيطة التي ذكرناها بداية وأحال عليها الكاتب الأحداث التي تليها بصورة متسلسلة وتتنامى تنامياً سريعاً ومتتالياً. وأعطى الأحداث الرئيسة والثانوية المذكورة في الرواية ترتيباً معيناً لها حيث أعطى لكل حدث منطقاً معيناً واعتمد على عنصر السببية والتوتر الداخلي.

إنَّ البناء الحدثي أو الحدث الرئيس في الثلاثية هو اختفاء الأب، وهو الذي سيجر الأحداث جراً متتالياً وسريعاً حتى نصل إلى نهاية أحداث الرواية. والحدث، منه ما كان ذاتياً، عندما يحدّث سعيد نفسه ويستذكر أعماله وشبابه، ومنه ما كان حدثاً سياسياً عندما يتحدث عن الاستعمار والكفاح والسجن، ومنه ما كان حدثاً اجتماعياً عندما يتحدث عن الحي والفقراء والاستغلال. إنّ الحدث الأخير الذي ينتهي ببطل ممزق يسافر من جديد للبحث عن أبيه وعن كاترين هو حدث مصنوع من الفراغ الحدثي، وهو حدث ارتكاسي طبيعي لابدَّ منه. إذاً في نهاية الحدث الرئيس الأخير نقابل الحلم منكسراً، أي نقابل الشخصية بعد أن تبدد حلمها وصار ذكرى، تعيش هذه الشخصية حطامها

متوكئة على الذاكرة ومحاولة أن تعرف سبب ما حدث، والحاضر في هذه الأحداث لا يشغل إلّا حيزاً ضيقاً يكاد يصعب تحديده، فالحاضر، أو لحظة السرد الحاضرة، لا تشير إليه سوى دالّات سريعة يمر الكاتب عليها بضربات ريشة خفيفة. حيث نرى سعيد حزوم وهو يسترجع أحداث الرواية من دالّات تربطه بالحاضر. تظهر الأولى منها في سطور بداية الرواية، ثم تبدأ نقطة انطلاق الرؤية الزمانية متلازمة مع هذا الحدث والأحداث الأخرى المشابهة.

بعد ذلك تبرز في الرواية دالّات عديدة، قصيرة، سريعة، تربط أحداث الرواية الغزيرة والمتشعبة بلحظة السرد الحاضرة لكي لا تفلت من قبضة الزمن الحاضر. فالرواية كلها يسردها سعيد حزوم بعد حادث والده وفي اليوم ذاته، ومن هنا يأخذ هذا الحادث أهمية في الرواية، فمستوى القراءة الأول يميل إلى التركيز على ما يوهم السرد بأنه وحده رئيس (مغامرة سعيد) فيغطي في ذهن القارئ أبعاد الرواية كلها حتى ينطبق عليها طامساً تفاصيلها الدقيقة التي لا تقل أهميتها عن خطوط الرواية العريضة.

إنّ لعبة الإيهام يمارسها تقريباً كل نص أدبي عند كل قراءة أولى سطحية تطمح إلى اختصاره في شمولية بعدٍ واحد له. وهذه اللعبة هي ما يمنح النص هذه الحركة وهذا الغنى في دلالاته.

ولفهم الحدث الحقيقي وفهم الثلاثية لابد من ربطها ببنيتها السردية اللغة. فمن الخطأ إهمال حدث أولي في الرواية، الذي هو رئيس لأنه وبكل بساطة هو الذي دفع سعيد حزوم إلى مرد ما جعل من الثلاثية عملاً أدبياً، ولولا هذه الحادثة لم يكن هناك ثلاثية، والدليل على أهميتها ليس فقط من كونها المناسبة المباشرة لعملية السرد، فالحادث هو الذي دفع سعيداً إلى تذكر هذا الماضي بتفاصيله دفعة واحدة. وإنّ ما يلاحظ على الأحداث في الثلاثية هي أنها جميعاً أحداث كفاح وصراع مرير وسجن... وغير ذلك. وربما يكون مرد ذلك إلى فحوى الظرف التاريخي والسياسي والاجتماعي الذي كانت

تعيشه سورية في وقت إنتاج النص. إنَّ ثلاثية البحر هي رواية أحداث مترابطة متصاعدة وكل حدث ربطه الكاتب بالحدث الآخر بمهارة. وإنَّ اختفاء الأب صالح حزوم جاء حدثاً يشكّل محور النص وانطلقت منه أحداث كثيرة صاغت أحداث سعيد حزوم نظراً للدلالات التي يشكلها الأب له وانتشرت عبر جسم النص. واختفاء صالح كان الحدث البؤرة وهو ذو أهمية كبيرة في سياق النص الحدثي وكان سبباً في تطور أحداث كثيرة وتراكمها وسببيتها التتابعية. وكان كحدث بؤري متناسب، والسير الخطي للأحداث، كذلك متناسب والبناء التطوري لشخصية الابن وهو مندغم في العملية الروائية اندغاماً مقنعاً. أمّا الافتتاحية فقد اعتمدت على الإيحاء الحلمي، وبعده تداخل الحلم بالواقع وتتالت الأحداث حتى انقشع الحلم واقتربنا من الواقع ومن الانكسار والخيبة والسفر مرة أخرى.

إنَّ الأحداث الروائية التي سيطرت على الرواية ليست في النهاية إلّا استنساخاً بنسبة معينة لوقائع المجتمع السياسي والاجتماعي معاً. وضمن الأحداث الواقعية نجد أن الكاتب رمَّز لبعض هذه الأحداث عن طريق ترميز الشخصيات (كاترين مثلاً رمز للسلطة الوطنية) وبذلك يمكننا أن نتحدث عن حدث تخييلي بالمعنى المصطلحي للتخييل، وذلك على الرغم من جميع المحاولات التي قام بها المؤلف ليجعل من حدثه واقعياً وما يستوحيه القارئ من الأحداث هو واقعيتها الشكلية ثم الحوادث الواقعية بعد ذلك؛ لكن كل تلك الأحداث التي تتعلق بكاترين تعد خلفية للوحة الأحداث التخييلية التي يكون قوامها بل تكوينها الرئيس التلاعب بالأشخاص والزمن والمكان، إن هذه الأحداث السحرية ليست سوى متكئات تعبيرية رمزية أراد بها الكاتب إدانة العالم الواقع وتصويره ورصد العوالم الداخلية للسلطة الوطنية.

وإنَّ طبيعة العلاقات السائدة بين مختلف شخصيات الرواية ولَّدت أفعالاً كوّنت في مجموعها أحداث الرواية. والنص الروائي من حيث حركته اعتمد

على كشف آلية الحدث الذي يُسند غالباً إلى شخصيات الرواية. "وإذا كان الحدث يقوم في أساسه على وجود الفعل ورد الفعل من خلال تفاعله وتبادله التأثر والتأثير في توليد المعنى الأدبي الذي يمثل بنية العمل الفني"(١).

فإن طبيعة الفعل وشكله مرتهنان بمصدر الحدث الذي يحدد شكل الرواية برمتها، فالحدث يمكن أن يعطي أنواعاً كثيرة من الرواية (الرواية الواقعية - التاريخية - الأسطورية)، وإنّ أحداث ثلاثية البحر مزجت بين هذه الأنواع من حيث مصادر الحدث. حيث نجد أن الرواية عند حنا مينه استندت إلى الواقع في أغلب نماذجها، وأن الواقع لا يتم التعرض إليه فقط عن طريق المعايشة والسماع وإنما التجربة المباشرة هي مصدرٌ أساسيٌّ لمعرفة الحياة والخبرة بها. وقد استندت الرواية إلى التاريخ لكنها لا ترتكز عليه ارتكازاً كلياً فهي تعلل الوقائع ولا ترصدها وبالتالي تحاول دفع الشخصيات إلى فعل واقع تاريخي حيث استندت شخصية سعيد حزوم وصالح حزوم وقاسم العبد... وغيرهم، في بناء حكايتها ليس على التاريخ وإنما استندت إليه في تكوين روايتها، وجعلت الشخصيات تناقض هذا التاريخ وتضبطه من خلال الواقع، وتعيد ترتيبه وفقاً للواقع الذي يريد الآخرون أن يجعلوا منه مجرد تاريخ.

والثلاثية بأحداثها حققت شيئاً من التخييل عند الكاتب استند فيها إلى أحداث تستند على بعض الخرافات والأساطير والحكايا الشعبية، لكن حضورها كان قليلاً في الرواية والأحداث. إنّ الأحداث إن كانت خارجية أم داخلية فإن بناءها يقوم على عملية الإسراع والتأجيل فجاءت حبكة الأحداث متوترة، وهناك أيضاً المفاجأة التي قام بدورٍ أساسيٍّ في بعض الأحداث في الثلاثية، فالعثور على جثة الأجنبي، ولقاء البطل مع عزيزة، وعثور البطل

---

(١) بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بيروت: دار الحداثة، ط١، ١٩٨٦، ص٢٤٢.

سعيد على كاترين، ونجاته من العاصفة... وغير ذلك، كلها مفاجآت نمَّت الحدث وطوّرته.

ومجموعة الأفعال والأعمال التي قام بها أبطال القصة وما يعانوه، والشخصيات الأخرى في الرواية شكَّلت الحدث القصصي وحركته. وسلكت هذه الحوادث نظاماً متسلسلاً ومن خلال فوضى الحياة صاغ الكاتب نظاماً منسقاً في الثلاثية واختار الحوادث ورتبها وجعلها قريبة من الواقع والحياة وأعطت التعبير والهدف الذي ترمي إليه الرواية في النهاية. وتصميم حوادث الثلاثية وعرضها تم عند الكاتب تقليدياً، وتم فيه ترتيب حوادث القصة انطلاقاً من مبدئها الطبيعي، ثم عُرضت هذه الحوادث بحيث يكون كل عمل أو حادث متأثراً بسابقه ومؤثراً في لاحقه وهكذا حتى نهاية القصة. وكانت الحبكة دقيقة، فالحبكة هي فن ترتيب الحوادث وسردها وتطويرها بحسب منطق الحياة والواقع، وكانت محكمة لدى الكاتب وقامت عنده على حوادث مترابطة متلاحمة سارت في خط واحد متدرجة متشابكة شيئاً فشيئاً حتى بلغت الذروة ثم انحدرت ليس إلى حل نهائي وإنما إلى استشراف عند الكاتب فتركت العبارة الأخيرة من المرفأ البعيد في الصفحة «٤٠٨»، الحل للقارئ ويشارك به الكاتب.

إذاً كل هذه الأحداث في الرواية والتي جاءت متفرقة في ستة فصول في حكاية بحار وفي ستة فصول في الدقل وفي ستة فصول في المرفأ البعيد، جاءت في النهاية لتلتقي في نقطة واحدة.

وقد حرّك الكاتب الأحداث في إطارها المكاني والزماني وكان الإطار المكاني هو البيئة الطبيعية والجغرافية وما فيها من مؤثرات تحدد طباع الإنسان وشخصياته وأفعاله، وإن البيئة التي وُجدت فيها الشخصيات وكل ما يتصل بها أثّرت في الشخصيات وفي الأحداث ووجهت هذه الأحداث. وإن اختيار الكاتب لهذه البيئة لم يأت اعتباطاً وإنما اختارها بدقة لتلاءم الحوادث

المسرودة والشخصيات التي تتصرف لتكوّن إطاراً مناسباً لعلاقة تمازج واتساق وتعاطف كالجو العاصف الذي ينسج مع الانفعالات العنيفة أو علاقة تنافر وتضاد وفقاً لفلسفة الكاتب وظروف القصة. وأتت معظم الأحداث لتبين سيطرة البطل على البيئة الطبيعية ومقاومتها والبيئة الاجتماعية وتفاعله معها.

ونهج الكاتب طرقاً فنيةً عدة لعرض أجزاء الحادثة اعتمدت على السرد المباشر معتمداً على الاستذكار والاسترجاع والماضي عند البطل، والصراع الداخلي في نفس البطل سعيد حزوم (المونولوج الداخلي)، والحوار العادي.

ورسم البيئة العامة (البحر) والطبيعة بخطوط رومانسية متوترة تعطيها لوناً شاعرياً أو عاصفاً لتعطي دلالة الكفاح والصراع مع الحياة والطبيعة على الشخصيات وطباعها وسلوكها والمصير الذي تنتهي إليه. فشخصية سعيد حزوم متأثرة بالبيئة البحرية، فهي متقلبة متناقضة تثور وتهدأ لكنها لا تفقد شجاعتها وبأسها في الصراع من أجل الحياة والشعب والوطن. إذاً عرف الكاتب بيئة عمله القصصي معرفةً دقيقةً حتى أحسن تصويرها وحرك شخصياتها في محيطها وصاغ أحداثها.

وأيضاً كانت هناك البيئة الخاصة: البيوت والأحياء الفقيرة التي أوحت بجو البؤس والشقاء وأعطت الكفاح والصراع مع الأتراك وأغواتهم والصراع مع المحتل الفرنسي. لقد تعامل الكاتب في الحدث مع أمكنة عدة وكل مكان له خصوصيته وشكّل حدثاً ما، لكنه ربط بين هذه الأحداث ربطاً دقيقاً وجاءت علاقة الحدث بالمكان والمكان بتحريك الحدث مندغمة ومتسقة، فتعامل البطل مع البحر، هو تعامله مع عالم مترامٍ في المكان والوعي والمخيلة، وتعامله مع حي فقير على شاطئ البحر، هو تعامل مع بيته وأهله وطبقته التي يحبها.

تتفاعل الأحداث في الرواية وتظهر وكأنها تكوّن خيطاً واحداً وتأتي خاتمة الأحداث بمثابة الإجابة عن البداية مع ترك الباب مفتوحاً بحدود معينة

للقارئ ليشارك بها الكاتب، حيث نجد العودة والسفر من جديد من قبل سعيد حزوم بحثاً عن أبيه الذي اختفى هي في نهاية أحداث الرواية وخاتمتها تأتي إجابة منطقية عن حالة الاغتراب التي أحسها في شيخوخته في بداية الأحداث في الثلاثية، وهكذا نرى أنّ البداية والنهاية ترتبط ارتباطاً عضوياً بالحدث الروائي وتتميه داخل النص وبالتالي فالبداية والنهاية يشكلان جزءاً لا يتجزأ من الحدث. والحدث في الثلاثية كان يتم في إطار مكاني لا يكوّن إطاراً موضوعياً له وإنما يعدُّ إطاراً لا يكتسب معناه وفاعليته إلّا بدلالته الاجتماعية والسياسية، فهو إطار يتم فيه الصراع السياسي وهو صراع طبيعته لا تتغير، بل تتبدل أطرافه، وهو صراع اجتماعي بين فئات اجتماعية فقيرة تدافع عن مصالحها. والبطل هو محرك الأحداث كلها وهو على علاقة مباشرة بهذا الصراع والمكان بالنسبة له يرمز إلى انتمائه الوطني والاجتماعي.

٢ - علاقة المكان بالحدث:

يفرض الحدث بعض التنقلات في الأمكنة، وهذه الأمكنة وتنوعها، تُنوّع الحدث وتحركه، ويصعب أن نجد رواية تجري أحداثها في مكان واحد.

وعند استعراضنا لأحداث ثلاثية البحر، نجد أنها تتوزع في أماكن متعددة، في الطبيعة كالبحر والنهر مثلاً، وفي الأحياء الفقيرة كحي الشرادق، وفي السفن والبواخر والقوارب، وفي المقاهي والملاهي، والسجون والزنزانات، والموانئ والمرافئ، والمدن التي تقع على المتوسط «مرسين، الإسكندرونة، اللاذقية، بيروت، الإسكندرية...». وإنّ تنوع الأمكنة وتعددها، تُنوِّع الأحداث وتحرّك الرواية، وبالتالي البيئة التي اختارها الكاتب للقصة تلائمها وتلائم شخصياتها، وهذه الأمكنة تؤثر تأثيراً عميقاً بالشخصيات وأفعالها والأشخاص، لهم أفعالهم في هذه الأماكن التي قد تكون متوترة أو عنيفة أو هادئة أو عميقة أو سطحية، وبالتالي يتم تحريك الحدث وتنوعه من خلال هذه

الأماكن في حياتنا اليومية التي نعيشها، قد تجري مجموعة أحداث في وقت واحد، لكن في الرواية يختلف الأمر، حيث لا يمكنها أن تأتي كذلك، لأنها تخضع لعوامل عدة منها الإبداع والخيال وإعادة ترتيب الأحداث خدمة للموضوع ولفنية العمل.

يقول ميشيل بوتور في صدد تعدد الأمكنة في الرواية: "لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد. وإذا ما بدا أنّ الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهامنا حتى تنقلنا إلى أماكن أخرى، وللمكان فاعلية في الشخصيات والأحداث معاً"(١). ولا يخفى علينا أنّ لا حدث خارج المكان. إذ تنبثق الأحداث وتؤدي إلى تحولات على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

إنّ المكان يعطي النشاط والتحولات الاقتصادية والاجتماعية، وقد يجري الحدث في مكان ضيق ومحصور كالبيوت، أو مكان واسع كالبحر مثلاً. تنمو الرواية الحديثة إلى التخفيف ما أمكن من الحدث الرئيس، لصالح أحداث ثانوية تربطها وحدة فضائية، ذلك لأن الفضاء الروائي ينهض بالموضوعات والحدث.

وهنا يمكن أن نعدُّ "أنَّ تأسيس الفضاء الروائي إنما يرتبط بنهوض القوى الفاعلة في مسار السرد وما يرتبط بها من أحداث مختلفة، وما تقوم به من اختراقات في المكان للاتصال بموضوعاتها، وكأنّ المكان دون الحركة والحدث يبدو كما لو كان سديماً غير محدد الأبعاد والاتجاهات، فتأتي حركة القوى، فيتمفصل المكان عن اللامحدود، ويتمايز ويحوز على شخصيته وملامحه الخاصة به، إذ ليس هناك بالنتيجة، أيّ مكان محدد مسبقاً، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال"(٢).

---

(١) خليل الموسى: آفاق الرواية - بنية وتاريخاً ونماذج تطبيقية، دمشق: مطبعة اليازجي، ٢٠٠٢، ص٣٠.

(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص١٠٠.

في ثلاثية البحر تأتي الأحداث منذ البداية وتمتد حتى النهاية لنرى بطلاً لا يهزم وفي نهاية أحداث الرواية نجد هزيمة البطل، أي إننا نجد أنَّ حنا مينه أعطى بطله طابعاً أسطورياً ونفساً بطولياً وشجاعة ظاهرة وتفاؤلاً ملموساً وروح التضحية، ثم ينتهي الحدث في الخاتمة ليرى البطل نفسه يعيش اغتراباً يصل به إلى حد الجنون وهذا يدلنا على أنّ حنا مينه يضع سؤالاً في بداية أحداث الرواية ليعطي الجواب عنه في نهاية أحداث الرواية.

إنَّ شخصيات الفعل عند حنا مينه مؤسطرة تعيش مغامراتها في عالم البحر الذي يرمز في آن واحد إلى الحياة والموت. والأحداث كثيرة ومتنامية في ثلاثية البحر، رئيسة كانت أو ثانوية، ومحرّك هذه الأحداث أبطال الثلاثية، وإنّ الأمكنة وتنوعها وتعددها شكلت أساساً لتنوع الأحداث فكانت الأمكنة الآتية: «البحر، المقاهي والملاهي، الموانئ والمرافئ، الأحياء الشعبية الفقيرة (حي الشرادق)، النهر في بر الأناضول، (السفن والبواخر والقوارب)، البيوت: بيت صالح حزوم في مرسين، بيت سعيد حزوم في اللاذقية، بيت كاترين، بيت عزيزة، و....غيرها، السجون والزنزانات، المدن: "مرسين، إسكندرونة، اللاذقية، بيروت، إسكندرية، دمشق"، وقصر السيدة». حيث شكّلت هذه الأماكن فضاء الشخصيات والأحداث، وأطّرتها، فالمكان مهم جداً لتأطير الحدث وتنظيمه رغم عدم وجود نظرية للمكان الروائي نقف عليها.

وإنّ المكان الروائي بالوقت نفسه يحدده الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث، فالمكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل معها في علاقات متعددة. وإنَّ ظهور الشخصيات ونمو الأحداث يسهم في تشكيل البناء المكاني، هذا المكان الذي لا يتشكل إلّا باختراق الأبطال له. والحدث كان في خدمة البطل. إذاً ومن هذا المنطلق يمكن أن نربط ربطاً جدلياً ما بين المكان والحدث، فالفضاء المكاني (كفضاء البحر، أو فضاء السجن، أو فضاء المدينة... وغيرها) والبحث في امتداداتها الرمزية والإيديولوجية أساسي،

ويمكن القول إنّه عندما لا يوجد حدث، لا يوجد مكان. فإذا أخذنا البحر بدلالاته نجد أنه مكان ارتبط ارتباطاً لصيقاً بالأحداث الرئيسة وبالأبطال الذين حرّكوا أحداث الرواية، ونجد أنّ هناك علاقة تأثير متبادل وتفاعل ما بين البحر وما بين الأحداث التي جرت في فضائه. فالبحر مكان مفتوح على المجهول، بقدر ما هو كريم وسخي، بقدر ما هو غامض وغدار، بقدر ما هو هادئ، بقدر ما هو عاصف، يحمل المخاطر للبحار، ومن يريد أن يركب البحر ويخوض في مجهوله يجب أن يتمتع بإرادة فولاذية لا متناهية، وتأخذ الحرية عنده حداً لا متناهياً ويؤمن أنّ من يطلب الموت توهب له الحياة، فالبحر هو الأب والأم والأخ والعطوف والقادر والسخي والرحيم... هو الإله تماماً.

يموت الإنسان ولا يموت البحر، يشيخ البحار ويضعف، والبحر يتجدد ويجدد شبابه باستمرار، البحر مفتوح على المغامرة والاكتشاف، باعث للحياة، والحرية، والانطلاق، وإرادة المقاومة وعدم التبعية لأحد، والبحّار الذي يلتصق بالبحر وبأمواجه المضطربة وعواصفه العنيفة، سوف يكون رجل البحر وسوف يكون سيد مصيره. والبحار مغامر اعتاد المخاطرة وركوب العواصف والأنواء معرضاً حياته للخطر في كل ساعة وحين، لا يعطي ولاء لأحد إلّا للبحر الذي قد يرفعه إلى قمة أمواجه أو قد يكسره ويحطمه و يهوي به إلى القاع السحيق.

إنّ البحار في قلب اللجة، والعاصفة، والمجهول، يفتح آفاقاً جديدة ويعزز سيطرته على قوى الطبيعة، يتحدى البحر والخوف ولا يستسلم له، يعيش القلق دون الخوف على مدى عمره، يعرف أن البحر مكان الكفاح والعمل الشاق لخلق حياة أفضل، يعرف أنه من يخوض البحر يذهب بحريته إلى اللاحدود وينطلق من قيود روحه فتتفتح عنده حرية الروح والجسد.

البحر يبتلع السفن الفرنسية، وسفن الأعداء، وتاريخ الغزاة والغاصبين، لكن الزمن لا يبتلعه، وعندما يشيخ البحار تكون لحظة الافتراق المرّة والبعد عن البحر، فيحمل البحار إحساس من يعتزل الحياة، يبقى مجرد عجوز يجلس على الشاطئ يجتر ذكرياته ويزف نفسه إلى القبر معلناً موته، لأنه اعتزل البحر فاعتزل الحياة.

البحر عالم جديد وعلاقات مفتوحة بين البشر، أنواء وعواصف وأمواج عاتية، هدوء ساحر، بحارة يتعذبون فوق مياهه بفعل القلق والحياة غير الثابتة، كأمواج البحر والعلاقات الإنسانية المتغيرة دوماً. إنه مجال حيوي لصراع الإنسان مع قوى الطبيعة من أجل البقاء، البحر تجربة في المواجهة المباشرة واللحظية للرياح والعاصفة العنيفة يمكن أن تحتذى في معارك الحياة البرية، يتيح للرجال الشجعان اكتساب الصلابة والمهارة والثبات والتمرد والتمرّس بمواجهة عواصفه وأنوائه. وهكذا نرى البحر كمكان يتلاقى مع الشخصية وأحداثها وبحركته، وهدوئه، وجنونه، يؤثر في هذه الشخصية وأحداثها، وبالتالي فإن الحدث بامتداده، اتساعه، سكونه وتمرده يأخذ صفته من هذا المكان ويتلاقى معه، يتوتر بتوتره، ويثور بثورته، ويهدأ بهدوئه.

لقد ركزت أحداث الرواية على ثلاث عواصف، واحدة في كل رواية، الأولى كانت في مرسى مرسين المزدحم بالسفن التي كادت أن تتخرب كلها نتيجة الاصطدام ببعضها لو لم يسارع والد سعيد، صالح حزوم إلى إلقاء نفسه وسط المهالك من أجل قطع الحبل، حيث عانى ما عاناه قبل أن يتمكن من قطع الحبل، وعندما قطعه كان قد أنقذ سفن الصيادين والبحارة وأرزاقهم بعد أن كانوا موقنين أن تلك العاصفة لن تبقي على شيء. والعاصفة الثانية في الجزء الثاني من الثلاثية (الدقل)، حيث تسلق سعيد حزوم الدقل بعد أن امتنع رفاقه عن ذلك وسط البحر الهائج وقام بالمهمة بدلاً من رئيسه وقطع الحبل الثخين الذي يربط الصاري بالدقل وتمكن بشجاعته وقوته أن ينقذ نفسه من

هلاك محتم. وفي الجزء الثالث (المرفأ البعيد) تهب عاصفة مدمرة عنيفة جداً وسط المحيط إلاّ أن القبطان الإيطالي أرتورا يتمكن من إنقاذ السفينة.

إذاً ثلاث عواصف تعطي أحداثاً جزئية وبمجملها تشكل حدثاً رئيساً، فصالح حزوم الوالد حاول المستحيل لإنقاذ الغيز والسفن «حكاية بحار ص١٧٦»، وسعيد الابن فعل ما فعل والده لإنقاذ سفينة الريس عبدوش «الدقل ص٣٢٥». أي إنَّ سعيداً ووالده صالح اندفعا للتضحية وإنقاذ الآخرين، وكان إقدامهما على الموت في سبيل مصلحة الآخرين، ولم يكن أبداً من أجل مجد فردي أو ثروة شخصية... أو غير ذلك.

لا يمكننا لكثرة الأحداث التي تمت في البحر أن نعددها ونشرحها كلها، لكن أتينا بمثال يبين علاقة البحر كمكان بالحدث وعلاقة الحدث/العاصفة/ بالمكان البحر. وقد أصرّت الثلاثية على تعتيم الأمكنة رغم رحابة البحر، واتساع مساحة الإضاءة في منطقة المتوسط، وتم تعتيم الأمكنة في الثلاثية عن قصد لخلق الظرف الأكثر صعوبة للإحاطة بمواقف البحار وتحميله حمولات أخرى كالظلامية التي تفرضها حالة وقوع البلاد في ظل الانتداب الفرنسي، وفي ظل النظام السياسي الاجتماعي، إلى إمكانية جعل الباخرة الفرنسية الغارقة مكاناً بؤرياً يحتضن ذروة الأحداث.

يمكن الرجوع للصفحات «٣٠١ــ٣٠٨ــ٣٤٠» في حكاية بحار والصفحات «٣٥ــ ٣٢٢ــ٣٣٠ــ ٣٣١» في الدقل. لنأخذ مثالاً آخر عن علاقة المكان بالحدث، وعلاقة الحدث بالمكان، وهو السجن فنرى أن أحداث السجن التي وردت في الجزء الثاني (الدقل) والتي أتت أحداثه من الصفحة (٣٩ حتى ٤٢) الفصل الأول، والفصل الثاني كاملاً من الصفحة (٤٣ حتى ٨٧) والصفحات من (٨٨ حتى ٩٤) الفصل الثالث، تأتي ذات علاقة وطيدة بالحدث، فالسجن كمكان مغلق إجباري، سلبي، مصدر الكره والخوف وموت العمر، وزهرة الشباب تفنى فيه، ومكان الانتقال من عالم الحرية في الخارج،

إلى عالم القسر والعذاب في الداخل، ومن عالم الحركة والانطلاق إلى عالم السكونية والجمود، رغم دلالات هذا المكان فإن سعيد حزوم قاوم أعداء بلاده ولم يخف من السجن، على العكس فقد حمّله السجن الإرادة والصمود والتحدي والعنفوان وعدم الخضوع للذل حتى إنَّ كل شيء يهون عنده في سبيل عزة وطنه، ولذلك قاتل أعداء بلاده دون خوف من هذا المكان المقيّد للحرية، والذي بدل أن يحمله انكسار نفسيته حمّله عنفواناً عظيماً وتحدياً رائعاً.

وهكذا نجد أن المكان يؤطر الأحداث، والأحداث ذات صلة وثيقة بالمكان وفضاء الشخصيات، والأحداث ضمن المكان تعطيها البعد والدلالة. نكتفي بذكر هذين المثالين عن علاقة المكان بالحدث، و الحدث بالمكان لكثرة الأحداث و الأمكنة الموجودة في الثلاثية.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الثالث

علاقة المكان بالزمن

تمهيد:

يتضمن المكان الزمن بشكل أو بآخر. فالمكان تجربة حياتية يحدد وجودها واستمرارها الإنسان في تشكيل المكان وإبداعه. وعندما نتحدث عن مكان فإننا نتحدث عن زمانه ولذلك يعدُّ الزمان أحد أبعاد المكان. ويُعدُّ مفهوم الزمن الروائي، مكوناً أساسياً في بنية النص السردي الروائي، ويمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، فالرواية "هي فن شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة"(١).

وتكمن أهمية الزمن في الرواية المعاصرة، بأنَّه يحمل ثنائيات ضدية كالموت والحياة والديمومة والثبات، والتحول والزوال، وكلها تتصل بالإنسان اتصالاً وثيقاً. "فالزمن كأنه وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولاً ثم قهره رويداً رويداً"(٢). فالزمن مفصل أساسي من مفاصل الكائن الإنساني، يدخل

---

(١) محمد برادة: الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، القاهرة: مج (١١)، ع (٤)، ١٩٩٣، ص٢٢.

(٢)عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ع (٢٤٠)، ١٩٩٨، ص١٩٩.

ويتدخل في مراحل حياته كلها، بدءاً من ميلاده حتى موته، فالزمن يكوّن ثنائية الموت والحياة بالنسبة للوجود الإنساني، "فهو من ناحية نتيجة للنشاط الخلاق، ومن ناحية أخرى نتيجة للتفسخ والتفكك"(١). فالزمن حياة والحياة زمن. وإنَّ الإحساس بالزمن يولد مع الإنسان بالفطرة، "والوعي بالتزامن والتعاقب هو استجابات يتعلمها الطفل في طفولته"(٢).

ويسيل الزَّمن بحركته اللامرئية بين ثلاثة أبعاد: الماضي والحاضر والمستقبل، ويعدُّ الحاضر أضيق الامتدادات فيه، وبالتالي فالحاضر يربط بين مرحلتين اثنتين هما: الماضي والمستقبل.

والكائن الإنساني زمن يتشكل من ثلاثة أبعاد: اللحظة الآنية الحاضرة التي يعيشها، سبقتها لحظة ماضية تراكمت عند الإنسان عبر سنوات عمره، وتندفع الذاكرة باتجاه استشراف المستقبل الذي لم يأت بعد عند الإنسان. "وإنَّ الإحساسات والعواطف والإرادات والتصورات هي التغيرات التي تتقاسم وجود الإنسان، والتي تكونه كل منها بلون خاص واحدة بعد أخرى. وبالتالي فالإنسان في تغير مستمر.."(٣).

وقد اختلف العلماء في اهتمامهم بالزمن، وآلية نظرتهم إليه، فنجد أن برغسون اهتم بالماضي، وعَدَّه بداية السلسلة الزمنية، أما سارتر فعَدَّ الحاضر هو الأساس في تكوين الإنسان، "فالماضي يمكن أن يسكن الحاضر، لكنه لا

---

(١) نيقولاي بردیائف: العزلة والمجتمع، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: علي أدهم، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط٢، ١٩٨٦، ص١٢٢.

(٢) كولن ولسون وآخرون: فكرة الزمان عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد كامل، مجلة عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ع (١٥٩)، ١٩٩٢، ص٨.

(٣) هنري برغسون: التطور الخالق، ترجمة: محمد محمود قاسم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص١٢- ١٣.

يمكن أن يكوّنه، إن الحاضر هو ماضيه"[١] و"الزمن يندمج في الحدث، إنه نسبي حسي، يتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه"[٢]. وإنَّ حركة الزمن في تحولها إلى وجود أو لا وجود، ترتبط بفعل ما، فإذا انتفى الفعل دخل الزمان في العدم، وهذا يعني أنّ "الزمان موجود لأن هناك نشاطاً ما وفعلاً خالقاً وعبوراً مستمراً من العدم إلى الوجود"[٣].

ويعدّ الزمن محور الكون والحياة، ومحور حياتنا الداخلية، ومحرك مشاعرنا وتقلباتنا الجسدية والنفسية، وهو "حبل يتجاذب به الحزن والفرح القلب البشري"[٤]، فالحزن يبطِّئ الزمن والفرح يسرّعه. وإنَّ الماضي والحاضر والمستقبل مجتمعة تشكّل الزمن الداخلي والخارجي للإنسان، "فالزمن ذو فعالية يترك دوماً أثره بغض النظر عن سلبية أو إيجابية هذا الأثر، ونحن في حياتنا اليومية نكون دائماً إزاء نقطتين أساسيتين، الأولى هي الآن والأخرى هي شعورنا بجريان الزمن وتدفقه من الماضي إلى المستقبل"[٥].

يمكننا أن نحدد نوعين للزمن يشكلانه في الأدب هما الزمن الطبيعي، والزمن النفسي، فالزمن الطبيعي أو الموضوعي يتسم بحركته المتقدمة إلى

---

(١) جان بول سارتر: الوجود والعدم، ترجمة: عبد الرحيم بدوي، بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٩٦، ص٢١٠.

(٢) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط٤، ١٩٩٢، ص١٨٩.

(٣) العزلة والمجتمع، مرجع مذكور، ص١٢١.

(٤) سميرالحاج شاهين: لحظة أبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠، ص١٥.

(٥) عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥، ص٤٠.

الأمام باتجاه الآتي، ولا يعود إلى الوراء أبداً. "وبالتالي فهو زمن لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة ويحدد بوساطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة، ويرمز إليه بحرف (ز) في المعادلات الرياضية، وهو كذلك زمننا العام والشائع (الوقت) الذي نستعين به بوساطة الساعات والتقاويم... إذاً فهو زمن ليس من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية"(١).

والزمن النفسي، الذي هو الزمن الخاص المتصل بوعي الإنسان ووجدانه وخبرته الذاتية ويقاس بالحالة الشعورية للفرد ولا يمكن أن يخضع للقياس كالزمن الطبيعي، وبالتالي فإنّ "لكلٍّ منا زماناً خاصاً يتوقف على حركته وخبرته الذاتية"(٢).

والزمن النفسي هو الأساس، وليس الزمن الموضوعي، وبالتالي فهو يتجاوز الحدود الزمانية ويتجاوز التقسيمات الخارجية، (الماضي،الحاضر، المستقبل)، وبالتالي يمكن للإنسان في لحظة واحدة أن يمتلك أزمنة متفرقة وأنوات عدة متداخلة بحرية وباتجاهات مختلفة، حيث تستحضر فيه الذات الإنسانية الماضي عبر الذاكرة في لحظة الحضور، ويتمثل أمامها، بل قد يتمثل أمام الذات الإنسانية وفي لحظة الحضور، المستقبل عبر الحلم، وإيقاع الزمن النفسي مرهون بمشاعرنا وأحاسيسنا. "إنّ الذي يعطي للديمومة طابعاً عاطفياً، فرح الإنسان بالوجود أو تألمه له"(٣).

---

(١) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، القاهرة: مؤسسة فرانكلين للطباعة، ١٩٧٢، ص١١.

(٢) كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي: دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ٢٠٠٨، ص٤٧.

(٣) غاستون باشلار: حدس اللحظة، ترجمة: رضا عزوز، عبد العزيز زمزم، تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦، ص٤٨.

وبناء على ذلك فإن هناك شكلين للذاكرة: الذاكرة الجسدية التي هي ملك لجميع البشر، تقوم بدورٍ في تسيير أمور الحياة، والذاكرة النفسية التي تحتفظ بالذكريات التي تقبع في مناطق مظلمة من ذاكرتنا، وتضاء بصورة متقطعة حين نحتاج إليها فقط.

١ - علاقة المكان بالزمن:

إنّ الزمن في الرواية، زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، والزمن الروائي ليس زمناً واقعياً، وإنما هو زمن تكثيف وقفز وحذف وتقنيات يستخدمها الروائي لتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي الموضوعي. إنه زمن مرن، يتحرر فيه الروائي من قيوده، ويتسع وتتقلص، وتتجلى مهمة الزمن الروائي في خلق الإحساس بالمدة الزمنية الروائية والإيهام التام بأن ما يعرضه الروائي هو واقع حقيقي. قد يختصر في جملة بسيطة مدة قد تتجاوز سنوات في الزمن الواقع، ولذلك نجد أنَّ "عالم الرواية له زمنه الذي هو زمن متخيل، وهو زمن يختلف عن الواقع الاجتماعي الذي تحكي عنه الرواية أو الذي تتناول عناصر منه: كالشخصيات والأحداث"(١).

يعدُّ الزمن كبناء محوراً أساسياً للرواية، وبالتالي هناك زمن القصة ويمثل زمن الأحداث والوقائع، وزمن الخطاب، أي زمن السرد و يخص مؤلف الرواية، يجسّد الزمن الحاضر، وزمن النص ويمثل زمن القراءة. وإنّ مستويات الزمن الروائي تتم عبر محورين رئيسين: المحور الأول، هو زمن الحكاية وربما يكون زمناً لأحداث واقعية أو خيالية، أو ربما يكون لزمنٍ

(١) يمنى العيد: في معرفة النص، بيروت: دار الأفق الجديدة، ط١، ١٩٨٣، ص٢٢٧.

ماضٍ بعيد أو قريب. والمحور الثاني، هو زمن الخطاب، ويمثل الحاضر التخييلي ويُقَدَّم من السارد إلى القارئ الذي يعمد إلى تأويله ويتمثل زمن الخطاب بزمن السرد، والزمن النفسي للشخصية، وهو زمن غير محدد بمعايير سوى حركة الشخصيات عبر الماضي والحاضر والمستقبل.

ورواية ثلاثية البحر، للكاتب حنا مينه، هي رواية واقعية، أو رواية أحداث، تقوم أساساً على تتابع حكايتين في الزمن هما: حكاية الأب صالح حزوم والذي يمثّل الماضي البعيد، وحكاية الابن سعيد حزوم والذي يمثّل الماضي، والسرد فيها هو سرد في الزمن لمواجهة العواصف وأنواء البحر من أجل الحياة والكرامة.

إنّ أشكال الزمن الروائي في الثلاثية تعبّر عن دلالات. وإن بحث علاقة الزمن الروائي بالشخصيات، وعلاقته بالمكان والزمن التاريخي، أساسية، فالزمن بناء شكلي يتضمن قيمة ورؤيا. ويتمثل الزمن في الثلاثية بكونه زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث وتتداخل الأزمنة في الثلاثية بين زمن المغامرة وهو زمن الأحداث التي وقعت في حوالي أربعين عاماً تقريباً في سورية، أي منذ منتصف الثلاثينات وحتى مرحلة السبعينات، وزمن كتابة الثلاثية التي استغرقت من الكاتب حتى أنجزها ثلاث سنوات، (١٩٨١-١٩٨٣)، وزمن قراءتنا للثلاثية والتي لا تتجاوز ساعات أو أيام. إذاً الزمن الروائي في الثلاثية زمن نموذجي، حيث اختار الكاتب الفترات التاريخية التي مرّ بها المجتمع السوري واللحظات الزمانية للأفعال عند الشخصيات. هذه الأفعال التي تتخذ دلالات اجتماعية عميقة، وإنّ الزمن الروائي في ثلاثية البحر هو زمن سياسي بالدرجة الأولى تحتلّ فيه الحرب

مكانة مهمة وعندما تغيب الحرب تحل محلها لحظة تحرك اجتماعي يتخذ شكل انتفاضة، وفي الوضعيتين يتم ويتاح عملية كشف المجتمع الإنساني.

إنّ لعبة الزمن في ثلاثية البحر تقوم فيها الومضة الورائية بدورٍ أساسيٍّ في تقطيع الزمن. ومعظم أحداث الثلاثية تنبع من لحظة في شيخوخة البطل سعيد حزوم الذي يسترسل في الماضي ليرتّب أحداثاً كان قد عاشها. أما الحاضر يبدو من خلال مقاطع سردية قصيرة نسبياً، ذلك أنّ سعيد حزوم يصل إلى قصر السيدة حيث يقضي الشتاء فتنبعث صورة كاترين الحلوة ويعود إلى البحث عنها وعن الأب الذي اختفى. لكن الماضي يمتد فكل قصة البطل منذ الطفولة إلى بداية شيخوخته تروي في الماضي.

إنّ بناء الثلاثية قام من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخييلية. فمنذ كتابة الكلمة الأولى يكون كل شيء قد انقضى، ويعلم القاص نهاية القصة. فالكاتب يحكي أحداثاً انقضت، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي. ولمّا كان لابدَّ للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإن الروائي اختار نقطة البداية التي تحدد حاضره وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماضٍ وماضٍ بعيد وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة يتذبذب ويتأرجح بين الزمن الحاضر، والماضي، والماضي البعيد، إلاّ أن المستقبل قلّما أدخله الكاتب إلى الثلاثية، وأشار إليه فقط في نهاية المقطع السادس من رواية المرفأ البعيد، "حيث فصل الواقعيون فصلاً تاماً بين عناصر الزمن الثلاثة من ماض وحاضر ومستقبل، وقلما أدخلوا المستقبل..."(١).

---

(١) بناء الرواية، مرجع مذكور، ص٣٩.

ويمكن أن نحدد توزيع الزمن في الثلاثية على النحو الآتي:

أولاً: الماضي البعيد في حكاية بحار:

جاء الماضي البعيد في حكاية بحار، في فصلين متتابعين هما:

1- الفصل الخامس (من الصفحة 143 حتى الصفحة 219)، أي بحدود (76) صفحة.

2- الفصل السادس (من الصفحة 220 حتى الصفحة 358)، أي بحدود (138) صفحة. إذاً جاء الماضي البعيد في حكاية بحار (214) صفحة.

ثانياً: الماضي البعيد في الدقل:

جاء في فصولها الثمانية كاملة.

1- في الفصل الأول من الصفحة (13 حتى الصفحة 42).

2- في الفصل الثاني من الصفحة (43 حتى الصفحة 87).

3- في الفصل الثالث من الصفحة (88 حتى الصفحة 115).

4- في الفصل الرابع من الصفحة (116 حتى الصفحة 174).

5- في الفصل الخامس من الصفحة (175 حتى الصفحة 197).

6- في الفصل السادس من الصفحة (198 حتى الصفحة 254).

7- في الفصل السابع من الصفحة (255 حتى الصفحة 294).

8- في الفصل الثامن من الصفحة (295 حتى الصفحة 333).

أي جاء الماضي البعيد في الدقل بحدود (313) صفحة.

ثالثاً: الماضي البعيد في المرفأ البعيد:

جاء الماضي البعيد في المرفأ البعيد، في فصلين متتابعين هما:

1- الفصل الأول من الصفحة (5 حتى الصفحة 120)، أي بحدود (115) صفحة.

2- الفصل الثاني من الصفحة (121 حتى الصفحة 234)، أي بحدود (113) صفحة.

أي جاء الماضي البعيد في المرفأ البعيد بحدود (228) صفحة.

رابعاً: الماضي القريب في حكاية بحار:

جاء الماضي القريب في حكاية بحار في فصل واحد هو:

1- الفصل الرابع من الصفحة (106 حتى الصفحة 142)، أي بحدود (36) صفحة.

خامساً: الماضي القريب في المرفأ البعيد:

جاء الماضي القريب في المرفأ البعيد في الفصول الثلاثة التالية:

1- الفصل الثالث من الصفحة (234 حتى الصفحة 314)، أي بحدود (80) صفحة.

2- الفصل الرابع من الصفحة (315 حتى الصفحة 340)، أي بحدود (25) صفحة.

3- الفصل الخامس من الصفحة (341 حتى الصفحة 400)، أي بحدود (59) صفحة.

سادسا: الماضي و الحاضر معاً في حكاية بحار:

ورد الماضي و الحاضر معاً متداخلين فقط في رواية حكاية بحار في فصلين هما:

1- الفصل الثاني (من الصفحة 36 حتى الصفحة 72) أي بحدود (36) صفحة.

2- الفصل الثالث من الصفحة (73 حتى الصفحة 105) أي بحدود (32) صفحة.

سابعاً: الحاضر في حكاية بحار:

ورد الحاضر في حكاية بحار في فصل واحد، حيث افتتح الكاتب السرد بالحاضر

1- الفصل الأول من الصفحة (7 حتى الصفحة 35)، أي بحدود (28) صفحة.

ثامناً: الحاضر في المرفأ البعيد:

ورد الحاضر في المرفأ البعيد في فصل واحد، حيث اختتم الكاتب فيه الرواية.

1- الفصل السادس من الصفحة (401 حتى الصفحة 408)، أي بحدود (7) صفحات.

ومن هذه الدراسة للأزمنة التي شملتها ثلاثية البحر والتي تتجاوز بعدد صفحاتها (١١٠٠) صفحة، نرى أنّ الماضي البعيد جاء بحدود (٧٥٥) صفحة في الثلاثية، والماضي القريب جاء بحدود (٢٠٠) صفحة، بينما ورد الماضي متداخلاً مع الحاضر بحدود (٦٨) صفحة، وجاء الحاضر (٣٥) صفحة.

ويدلّ هذا على أنّ زمن الرواية بامتياز هو زمن الماضي البعيد الذي يمثله الأب صالح حزوم، ثم يأتي بعده زمن الماضي القريب الذي يمثله ابنه سعيد حزوم. أمّا المستقبل فلا نرى سوى عبارة واحدة دالة عليه في الصفحة الأخيرة في حكاية المرفأ البعيد الصفحة (٤٠٨) فقط.

في ثلاثية البحر نميّز بين زمنين: زمن السرد، وزمن القصة، وإنّ زمن القصة يخضع للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي. وهنا يمكن التمييز بين الزمنين ويحدث ما يسمى «مفارقة زمن السرد مع زمن القصة».

إن أبرز الوظائف السردية في الثلاثية مرتبة وفق زمن القصة على الشكل الآتي:

أ- قصة صالح حزوم

ب- اشتغال البطل سعيد في الميناء

ت- صالح حزوم (الأب) قائد شعبي

ث- اختفاء الأب صالح حزوم

ج- البحث عن صالح حزوم

ح- السجن

خ- الانتقال إلى اللاذقية

د- تعرف البطل سعيد على عزيزة

ذ- تعرف سعيد على قاسم العبد

س- تعرف سعيد على كاترين

ش- مع الريس عبدوش والعاصفة

ص- اشتغال سعيد مع الريس زيدان

ض- هجرة كاترين

ط- اشتغال سعيد في المنارة

ظ- اغتيال قاسم العبد

ع- في الباخرة

غ- في دكان التحف

ف- العودة إلى البيت الأبوي

ق- زواجه

ك- موت الأم

ل- مرضه

م- البطل والمصطافون

ن- سباق سعيد مع الفتى

ه- مغادرة المصطافين

و- في قصر السعيده

ى- العودة إلى البحر

أما أبرز الوظائف السردية مرتبة وفق زمن السرد على الشكل الآتي:

١ -البطل والمصطافون

٢ - سباق سعيد مع الفتى

٣ - زواجه

٤ - موت الأم

٥ - في دكان التحف

٦ - قصة صالح حزوم

٧ - اشتغال البطل سعيد في الميناء

٨ - صالح حزوم (الأب) قائد شعبي

٩ - اختفاء الأب صالح حزوم

١٠ - البحث عن صالح حزوم

١١ - السجن

١٢ - الانتقال إلى اللاذقية

١٣ - تعرف البطل سعيد على عزيزة

١٤ - مغادرة المصطافين

١٥ - تعرف سعيد على قاسم العبد

١٦ - تعرف سعيد على كاترين

١٧ - مع الريس عبدوش والعاصفة

١٨ - اشتغال سعيد مع الريس عبدوش

١٩ - هجرة كاترين

٢٠ - اشتغال سعيد في المنارة

٢١ - اغتيال قاسم العبد

٢٢ - في الباخرة

٢٣ - العودة إلى البيت الأبو ي

٢٤ - زواجه

٢٥ - موت الأم

٢٦ - مرضه

٢٧ - البطل والمصطافون

٢٨ - سباقه مع الفتى

٢٩ - مغادرة المصطافين

٣٠ - في قصر السيدة

٣١ - العودة إلى البحر

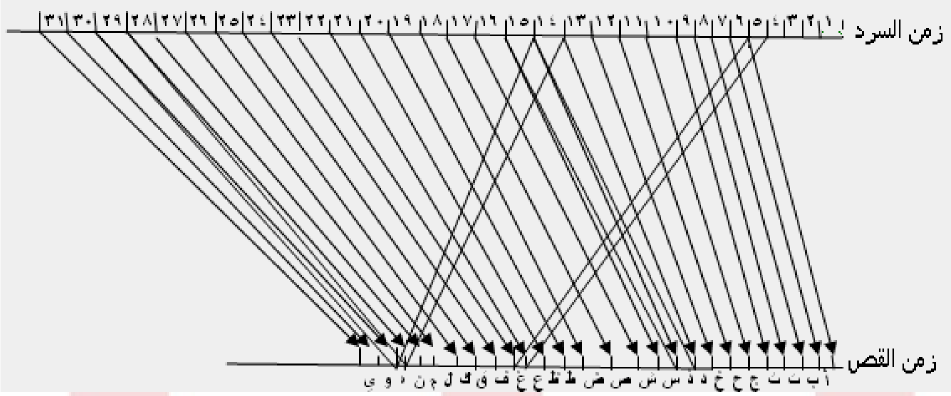
إذا قارنّا وضعيّات الوظائف في زمن القصة ووصفياتها في زمن السرد نصل إلى الصيغة الآتية:

أ ٦ - ب٧ - ت٨ - ث٩ - ج١٠ - ح١١ - خ١٢ - د١٣ - ذ١٥ - س١٦ - ش١٧ - ص١٨ - ض١٩ - ط٢٠ - ظ٢١ - ع٢٢ - غ٥ - ف٢٣ - ق٢٤ - ك٢٥ - ل٢٦ - م٢٧ - ن٢٨ - هـ ١٤،٢٩ - و٣٠ - ي٣١.

ويمكن توضيح مفارقة زمن السرد مع زمن القصة بالرسم البياني الآتي[١]:

---

(١) تم الاعتماد على كتاب بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحمداني في هذا الرسم، مرجع مذكور، ص٧٤.



إنّ هذه الصيغة تبين لنا أنّ الزمنين متوافق في مستوى المقاطع الكبرى، لذلك لا يمكن الحديث عن تقاطع عنيف بين زمن السرد وزمن القصة، وبالتالي فالكاتب يهشم السرد بحذر شديد، وبالتالي فإنه يميل إلى المحافظة على عناصر الحبكة عموماً، وبالتالي إلى محافظة على سلامة قناة التواصل بينه وبين القارئ فلا يذهب إلى تعقيد التعامل مع الزمن.

وقد رتّب الكاتب مادته الروائية، وقدّم أحداثاً وأخّر أخرى، بحيث قامت العلاقة بين زمن القصة وزمن السرد بدورٍ أساسيٍّ في تحديد كيفية التعامل مع الزمن عموماً وعلاقته بتهشيم السرد بوجه خاص. ولعبة الزمن غير معقدة عند الكاتب، استخدم فيها زمن الماضي البعيد الذي يمثله الأب صالح حزوم ومن خلال استخدام هذا الزمن تطرق الكاتب إلى الأفعال والأحداث والأشخاص، وأما الماضي القريب فهو زمن الأحداث التي عاشها البطل الابن سعيد حزوم في الحي والمدينة، ثم السفر، أما الحاضر نراه من خلال الابن كرجل هَرم يتحدث عن ماضيه وماضي أبيه، هذا الزمن الذي يفتتح فيه الكاتب الرواية. وهنا نجد أنه إذا كان الحاضر هو اللحظة التي يعيشها البطل سعيد حزوم كرجل عجوز فإن الماضي هو اللحظة المعيشة التي تبرز لحظة الحاضر.

إن المقاطع السردية القصيرة للحكاية التي تتصل بالحالة النفسية للبطل، إضافة إلى حواره مع نفسه، ومن خلال تكثيف استعمال ضمير المخاطب في مقاطع سردية يتقاسمها الزمنان: الحاضر والماضي. إذ يتعلق الحاضر بوضعية البطل حين يصف ماضي طفولته.

٢ - النسق الزمني في ثلاثية البحر:

إنَّ المشاكل التي يطرحها الزمن السردي على الكاتب تستدعيه لحلها عن طريق السرد الاستذكاري الذي يشكل مقاطع استرجاعية والسرد الاستشرافي وهو الذي يعرض لأحداث لم تتحقق بعد، وهناك أيضاً نقطة ثانية تتم عن طريق الاختزال ونموذجه السرد التلخيصي حيث يستعرض الكاتب استعراضاً سريعاً لأحداث تستغرق مدة طويلة. ثم الحذف ويتميز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة وكله تسريع للسرد.

أ - السرد الاستذكاري(الاسترجاع):

القصة، لكي تُروى، لابدَّ وأن تكون قد تمت في زمن ما، عبر الزمن الحاضر بكل تأكيد، لأنه من المتعذر حكي قصة أحداثها لم تكتمل بعد، وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها، وإنّ كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة. وثلاثية البحر، كرواية، تميل إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائياً عن طريق استعمال الاستذكارات التي أتت، لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي. وتحقق هذه الاستذكارات عدداً من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي خلّفها السرد الروائي وراءه بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة واطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد،

والمقاطع الاستذكارية تتفاوت من حيث طول المدة أقصرها والتي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، وتسمى هذه المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار بمدى المفارقة. وهذا التفاوت يبدو واضحاً للعيان من خلال القراءة الأولى حيث نستطيع تحديد مدة الاستذكار بالقياس إلى زمن القصة وذلك من خلال الإشارة إلى الفترة الزمنية التي يمكن أن تكون واضحة ومعلومة بهذا القدر أو ذاك.

ومن بين الاستذكارات ذات المدى البعيد نسبياً والمحددة بدقة نقرأ في رواية حكاية بحار: "**ذات يوم، بعد معركة الحي التي سجن فيها والدي بعامين، عاد إلى البيت متهللاً. كانت الحرب العالمية الثانية قد انتهت، وظل الأتراك قد انقشع عن البلاد العربية، وفي الشام، كما قال الوالد، قالت حكومة عربية، و «يوم الخلاص الذي انتظرناه طويلاً قد جاء أخيراً»**(١).

وفي فقرة أخرى من رواية حكاية بحار: "**غير أنّ الأزمة الاقتصادية، في مطلع الثلاثينات، سرعان ما أدركتنا**"(٢).

وفقرة ثالثة: "**الوطن مازال محتلاً... راح الأتراك وجاء الفرنسيون**"(٣).

إنّ هذه المقاطع الاستذكارية تعود بنا حوالي أربعين سنة إلى الوراء، وهي فترة تتجاوز بكثير نقطة انطلاق السرد الأصلي، وذلك ليحدثنا عن معركة حي الشرادق بين العرب والأتراك الحاقدين على العرب والعروبة، وليحدثنا عن الاحتلال الفرنسي البغيض لسورية ومواجهته. وسوف تكون غاية الكاتب من هذا الاسترجاع مزدوجة: أن يصوّر أثر الزمان في المكان، أي في احتلال اللواء ومرسين، واللاذقية وغيرها، وفي الوقت نفسه أن يقارن بين وضع ووضع، بين حال إنسان اللواء ومرسين والمدن السورية، اللاذقية

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٤٠.

(٢) المصدر السابق، ص٢٦٠.

(٣) المصدر السابق، ص٢٦٦.

مثلاً قبل أن يقع الاحتلال ثم وقد تم الاحتلال وتمايزت طبقاته، من طبقة فقيرة بأحيائها الفقيرة التي تناضل و تقف ضد الاستعمار، إلى طبقة غنية مترفة ثرية، إلى سلطة وطنية بورجوازية، تقفان ضد المصلحة الوطنية إلى جانب تركيا، وبعد رحيلها تقفان إلى جانب الفرنسيين.

يقول: "**الحقد على فرنسا كبير، الحقد على الأغنياء يتزايد...**"(١).

ويقول: "أنا **سعيد حزوم، ابن صالح حزوم، الرجل الذي أنقذ في مرسين السفن والمراكب في النهر، وكانت له مواقف مشهودة في البحر، والذي حمى حي«الشرادق» من هجمات الأتراك. لقد دخل السجن لنضاله ضدهم، وأنا أدخل السجن لنضالي ضد الفرنسيين**"(٢).

وإلى جانب هذا النوع من الاستذكارات الذي يحدد مداه ذاتياً يعلن عن المدة التي يستغرقها بكامل الدقة هناك نمط آخر لابدَّ معه من الاستعانة بالقرائن المصاحبة للنص حتى نتمكن من التعرف على طول المدة التي يغطيها الاستذكار، وكمثال على ذلك هذه الإحالة التي نجدها في رواية الدقل حيث يقول سعيد: "**والدي لا يموت بهذه السهولة، ثلاثون عاماً والبحر ملعبه. ثلاثون عاماً والكفاح بينه وبين الموج مستمر، وأبداً لم تستطع العاصفة إغراقه وتصفيته**"(٣).

ويتابع قائلاً: "**سأقيم على أمل عودته، على أمل اللقاء به، وبانتظار ذلك أمشي في دربه. أكافح مثلما كافح. أصارع البحر وأقاوم الفرنسيين**"(٤).

ومع هذين المثالين لا بدَّ من القيام بمحاولة تأويلية إذا أردنا قياس مدى الاستذكار فنجد هنا أنَّ التحديد رغم وضوحه فهو نسبي، حيث والده وقف

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٦٢.

(٢) المصدر السابق، ص٢٨١.

(٣) الدقل، مصدر مذكور، ص١٣.

(٤) المصدر السابق، ص١٩.

ضد تركيا، والابن سيقف ضد المستعمر الفرنسي، وهنا كنا بحاجة إلى مراعاة السياق الذي يحيط بالكلام حتى لا نسقط في سوء التقدير.

من خلال النماذج المعروضة للاستذكارات، وقفنا على استذكارات بعيدة المدى ورأينا كيف أنها تكون تارة محددة بمدة معلومة وتارة أخرى تكون غير محددة بإشارة دقيقة وتحتاج إلى إعمال الذهن وممارسة التأويل وهذا ينطبق أيضاً على الاستذكارات قصيرة المدى، فهي كذلك يمكنها أن تشير إلى مدتها بعبارات واضحة فتوفر علينا عناء التخمين، أو تأتي مهملة من كل تحديد فتضعنا،أمام ضرورة التأويل.

مثلاً يقول: "**دلفت إلى البيت لا أعرف كيف استقر. جدرانه عارية. حصيرته مقطعة. أجرة الأم لا تكفي ثمناً للخبز، فكيف عاشت الأسرة هذه السنوات الثلاث؟**"(١).

وفي موضع آخر يقول: "**كانت فرنسا تستعمر سورية، وتريد الانتقام من أبنائها، فحكم عليّ بالسجن ثلاث سنوات**"(٢).

يفيد هذان الاستذكاران القصيران (ثلاث سنوات) في معرفة التغير الذي طرأ على شخصية سعيد بعد مرور فترة وجيزة من الاعتقال والسجن، ويصور عبر ذلك حاضره وما آل إليه حاضر أسرته. وفي الاستذكار الثاني نلجأ إلى التأويل الزمني لأنه استذكار قريب العهد لأنه لا يزال طرياً، وخروج سعيد من السجن كان في ذلك اليوم، وما زالت ذكرياته وهواجسه قائمة.

واستخدم الكاتب إلى حد ما أسلوب المونولوج الداخلي الذي تنخرط فيه الشخصية متأملة ماضيها وحاضرها كلاهما على ضوء، فيحصل بذلك نوعاً من المراوحة الزمنية التي تخصب السرد وتزيد من إنتاجيته. وإذا كان

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص١١١.

(٢) المصدر السابق، ص٤٢.

الاستذكار، وكما رأينا في الأمثلة السابقة، يتوفر على مدى زمني يمكن قياسه بالوحدات الزمنية التي أبرزناها، فإن سعة الاستذكار يتوفر على سعة معلومة لا تخطئها العين لأنها تكون بارزة في النص من خلال المساحة التي يحتلها الاستذكار ضمن زمن السرد. فإذا كان مدى الاستذكار يقاس بالسنوات والشهور والأيام، فإن سعته تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد بحيث توضح لنا الاتساع الطوبوغرافي الذي يمثله في الخطاب الخطي للرواية.

إنَّ تحديد السعة أو المساحة المكانية التي يشغلها الاستذكار في النص ليس ذا قيمة حسابية فقط، بل من شأنه أن يدلنا على نسبة تواتر العودة إلى الماضي والغايات الفنية التي تحققها الرواية من ورائه، كما بوسعه أن يوضح لنا طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل انسياب الاستذكار وتحد من وتيرته بحيث يصبح معها عبارة عن كتل منفصلة عن بعضها بوساطة توقفات عارضة وذات إيقاع تصعب مراقبته. والاستذكارات ذات السعة الكبيرة تشغل حيزاً مهماً من حيث مساحتها في السرد، وسعة الاستذكار ظاهرة وبارزة في الثلاثية، ويمكننا أن نستدل بها، وتوخياً للمردودية فإننا لن نقف سوى عند الاستذكارات ذات السعة الكبيرة. يمتد الاتساع بالاستذكارات ليشمل أحياناً صفحتين وأحياناً أكثر، وبالتالي الاستذكارات تأتي بمساحة تتجاوز أكثر من ثلث الرواية، ويشكل الماضي في هذه الاستذكارات الظاهرة الرئيسة. فإذا أخذنا مثالاً على ذلك نجد أن مساحات الاستذكارات في رواية حكاية بحار تشمل الصفحات: (٧- ٨- ٩- ١٤- ١٥- ٢٥- ٢٦- ٣٤- ٣٥)، وتشمل المقطع الثاني من بداية الصفحة (٣٦ وحتى الصفحة٥٠)، ومتسلسلة (٣٦- ٣٧- ٣٨- ٣٩- ٤٠- ٤١- ٤٢- ٤٣- ٤٤- ٤٥- ٤٦- ٤٧- ٤٨- ٤٩-٥٠)، والمقطع الثالث الصفحة (٧٤- ٧٥- ٨٠- ٨١- ٨٢- ٨٣- ٨٤- ٨٥- ٨٦- ٨٧- ٨٨- ٩٢- ٩٣- ١٠٠- ١٠١)،

والمقطع السادس الصفحة(٢٢٠ـ ٢٢١ـ ٢٢٢ـ ٢٢٣ـ ٢٢٤ـ ٢٢٥ـ ٢٢٦ـ ٢٩٥ـ ٢٩٦ـ ٢٩٧ـ ٢٩٨ـ ٣٠٥ـ ٣٣٠ـ ٣٤٨ـ ٣٤٩ـ ٣٥٠ـ ٣٥١ـ ٣٥٢ـ ٣٥٨).

تناوبت هذه المقاطع بصيغة ضمير المتكلم وضمير الغائب، ومن خلال هذه الاستذكارات نجد أن سعيد حزوم يودع البحر، لأنه أصبح كهلاً، ولأن الأعوام الطويلة أوهنت قواه، متذكراً عواصفه وأنواءه وكيف تهزأ بالبحارة، وفيها أيضاً يناجي البحر، ويتذكر تلك المرأة التي خرجت منه يوماً وهو لم يرها، ثم ينظر إلى السماء والنجوم العالية وبرأسه صورة (عروس البحر)، ثم يدير ظهره للبحر ويودعه، وهو يدرك لماذا لم تظهر له عروس البحر، ثم نراه وهو نائم تأتيه أطياف الحلم، طيف أمه وهي تحاوره، وطيف البحر، طيف المرأة، وجزع أمه، ويستعرض في نفسه تجربة البحر والعمر، إلى أن يصل في نهاية الرواية، بأنه مازال يمشي، ومازال يفكر، مازال يقول أشياءه للبحر، ولسيدة البحر. وحتى أغنية «يا ماريا يا طالعة من البحر...»، نجد أن الكاتب استطاع أن يستغل مقاطعها أحسن استغلال وجعلها تتخلل السرد كاللازمة وتكون ذريعة لتوليد استذكارات صغرى ملحقة أو مضافة إلى الاستذكار الأكبر.

تتميز سعة الاستذكار الأكبر نسبياً ضمن رواية حكاية بحار لتشمل المقطع الثاني بحدود (١٥) صفحة والمقطع الثالث تشمل(١٥) صفحة أيضاً، والمقطع السادس لتشمل(١٥) صفحة أيضاً. والاستذكار ذو السعة الكبيرة يحتاج من الكاتب لمهارة وتقنية عالية لإدماجه في السرد وتسويغ حضوره بحيث لا يظهر بمظهر العنصر الغريب المشوش على مقروئية الرواية ووضوحها. ومن المهم الإشارة إلى شخصية أساسية واحدة ووحيدة في الثلاثية تشترك في استدعاء الماضي هي سعيد حزوم. ويمكننا رصد الشخصيات في عودة سعيد للماضي وتذكرها من خلال: تذكّر والده وكأنه

موجود معه في الحاضر، وتذكُّر والدته، وتذكُّر كاترين وعزيزة، وتذكُّر السجن و...غير ذلك.

وبالنتيجة يمكن القول إنَّ الاستذكارات ذات السعة الكبيرة قد نجحت عند الكاتب في تحقيق غايتها من جهة إخبارنا بالحجم الذي يمكن أن تبلغه ضمن زمن الخطاب، وتمنح له وضوحه واتساقه. ولقد استخدم الكاتب بحركة السرد الاستذكاري في الثلاثية على محورين اثنين:على محور القصة حيث للاستذكار مدى زمني أمكن قياسه بمقدار المدة التي استغرقتها العودة إلى ماضي الأحداث واستعمل لذلك وحدات الزمن المعهودة من أيام وشهور وسنوات وفصول، ثم على محور الخطاب (السرد) حيث وقف على سعة الاستذكار من خلال المساحة الطباعية التي يشغلها النص الروائي والتي تتفاوت من أسطر عدة إلى عشرات الصفحات، وإنَّ تأمل الحركة المزدوجة للاستذكار تؤدي إلى تسجيل خلاصة أساسية وهي أنَّ سعة الاستذكار لها صلة بزمن الكتابة أي بزمن العمل المطبعي الفعلي المتصف بالخطية، بينما مدى الاستذكار يدخل في علاقة مع زمن القراءة الذي يتصف بكونه زمناً لحظياً متنامياً، وهذا ما يجعل من الاستذكار كتقنية زمنية، مسألة قياس زمني محض، في المحصلة النهائية.

ب - السرد الاستشرافي:

يستعمل مفهوم السرد الاستشرافي للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها، وهذا النمط يقتضي قلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية. و"إن أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هي كون المعلومات التي يقدمها الكاتب لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث

بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف، شكلاً من أشكال الانتظار.

وعلى مستوى الاستعمال الكمي للاستشرافات يرى (جنيت) بأنها أقل تواتراً في السرد بين الاستذكارات، وأن الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب لقيام التطلعات لأنّها تسمح للراوي بالتلميح إلى المستقبل. و"هناك طريقتان للاستشراف في النص: الاستشراف كتمهيد، والاستشراف كإعلان"(١).

في ثلاثية البحر نجد أن الاستشراف فيها ضعيفٌ، وأن الرواية الواقعية بطبيعتها وبصورة عامة تهمل الاستشراف ولا تأخذ به وتهتم بالاستذكار والاسترجاع. ويأتي الاستشراف واضحاً في جملة واحدة في رواية المرفأ البعيد في الصفحة(٤٠٨)، وهو استشراف من قبيل التطلعات المستقبلية، وهو جواب على تطلعاته السابقة كلها التي جاءت في الرواية يقول سعيد: "**ترى... يقتلعون الشجرة من جذورها هذه المرة؟**"(٢).

قال ذلك عندما صار على ظهر الباخرة وهي تغادر الميناء، وبصره كان باتجاه المدينة، نجد أنَّ هذا السؤال الكبير، العنيد، ألحَّ عليه، ولخّص كل نظرته للمستقبل الآتي بالتضمين. وهناك بعض الاستشرافات البسيطة التي تتعلق بدفع الابن ضريبة أبيه في السجن وهذا يدل على خوف فرنسة من أبناء المناضلين، وهناك نص استشرافي آخر هو بمثابة تمهيد خفي لما سيطرأ في المستقبل من مستجدات وخوف السلطة من تأسيس نقابة للعمال. وإن الاستشرافات الموجودة في ثلاثية البحر، تدخل في صميم التحريف الزمني الذي عمد إليه الكاتب لتحقيق مشاركة القارئ وحفزه على الإسهام في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية. وهذه الاستشرافات هي بالوقت نفسه

(١) بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص١٣٢ - ١٣٣.

(٢) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٤٠٨.

استشرافات يلجأ إليها الكاتب كلما أراد تضليل القارئ أو رغب في تمويه خطته السردية.

جـــ ــ تسريع السرد:

لا شكَّ في أنَّ الخلاصة تقنية تختزل الزمن وتسرِّع حركة السرد، وإن اختزال الزمن لتسريع حركة السرد، وسيلة يلجأ إليها الكاتب ليحقق بوساطتها بعضاً من الأغراض الجمالية، والتي تكمن في إيجاز حوادث لا أهمية لتفصيلاتها، ونجد أن الخلاصة في ثلاثية البحر تلتقي مع الاسترجاع، وهو ما يسمى بالتلخيص الاسترجاعي، وقد استخدم لإضفاء دلالة جديدة على شخصية جديدة أو رئيسة في الرواية، كما أن هناك في الرواية ما يسمى بالتلخيص الاستشرافي لأنه يلخص ما تم في مكان محدد، وإن التلخيص الاسترجاعي ربط الماضي بالحاضر، أما التلخيص الاستشرافي مهّد للسرد اللاحق. وهذان النوعان أسهما معاً في تماسك السرد وربط أجزائه بعد تلخيص الحوادث. وقد رأينا في ثلاثية البحر أن التلخيص الاسترجاعي كان غزيراً، في حين ندر وجود التلخيص الاستشرافي.

ومهما تعددت أنواع الخلاصة فإن حركة السرد كانت سريعة، حيث نجد أن الكاتب كان يلخص في عدد محدود من الأسطر ما يتم في ساعات أو أيام أو سنوات. ومعيار السرعة هنا عدم التناسب بين الزمن والمقطع التلخيصي.

يقول سعيد: "**وداعاً أيها البحر... الأعوام الطويلة أوهنت قواي...**"(١).

ويقول: "**إنّ البحر منذ اليوم لم يعد ملعبه و مملكته... إنه يشيخ، وتلك هي الحقيقة**"(٢). ثم يقول: "**لقد خاض تجربة قاسية هذا الصباح، تجربة شاملة، مع البحر والعمر والحياة**"(٣).

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٧.

(٢) حكاية بحار، مصدر مذكور ، ص٣٣.

(٣) المصدر السابق، ص٤٠.

ويقول أيضاً: "**الوطن ما زال محتلاً. دم الساحة صرخ بذلك...**"[١].

ويقول: "**مضى زمن اللهو... إنه زمن الجماعة، زمن الوحدة...**"[٢].

كلها مقاطع تسرّع من الأحداث التي يستعرضها الكاتب فيما بعد.

د - الحذف أو الإسقاط:

إن الحذف أو الإسقاط يشترك مع الخلاصة في تسريع حركة زمن السرد، ولقد كان هناك الكثير من الحذف في ثلاثية البحر، وكان مسوغ هذا الحذف وجود فترات ميتة وحوادث هامشية لا يؤثر إغفالها في دلالة النص، ولهذا السبب لجأ الكاتب إلى حذف هذه الحوادث أو القفز فوقها ليغطي زمن الرواية من غير أن يشعر القارئ بانقطاع السرد. وكان الحذف يتم بين نهاية الفصل أو المقطع وبداية المقطع الثاني تقريباً في الثلاثية.

يقول سعيد: "**الحقد على فرنسة كبير، الحقد على الأغنياء يتزايد...**"[٣].

ويقول: "**فتك الجوع بالحي. كان الرجل يصوم ليأكل أولاده**"[٤].

ثم يقول: "**كانت المرأة تبيع أيما شيء مقابل حفنة من الطحين**"[٥].

وفي فقرات أخرى يقول: "**لا أدري إلى أي ساعة بقيت هكذا...**"[٦].

وفي فقرة أخرى بعد خروجه من السجن يقول: "**مضيت على الشاطئ وتابعت ذكرياتي... الحياة تمضي بأسرع من قدرتنا على رصدها**"[٧].

---

(١) المصدر السابق، ص٢٦٦.

(٢) المصدر السابق، ص٢٦٨.

(٣) المصدر السابق، ص٢٦٢.

(٤) المصدر السابق، ص٢٦٣.

(٥) المصدر السابق، ص٢٦٣.

(٦) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٨٢.

(٧) الدقل، مصدر مذكور، ص١٠٠.

"نظرت **في المرآة. خُيِّل إلي أن دهراً مضى ولم أنظر في المرآة**"[١].

كلها عبارات تبين الحذف لأجل تسريع السرد، وحتى إنَّ هناك عبارات كثيرة تتعلق باليوم والساعة، والليل والنهار والعصر... وغير ذلك، استعملها الكاتب وتشير إلى تحديد مدة الحذف المعلن وتشير أيضاً إلى قصر مدة الحذف، وإن الحذف في الثلاثية حافظ على اتصال السرد و بقي خالياً من الانقطاعات.

هـ - المشهد والوصف:

"إنّ المشهد والوصف لا يخلوان من الزمن الروائي، وإنَّ المشهد والوصف تقنيتان تبطّئان السرد، وبالتالي تعتبران وسيلتين لتبطيىء السرد تقابلان تقنيتي تسريع السرد وهما: الخلاصة و الحذف"[٢]. وقد كانت البنية الزمنية موجودة في الثلاثية من خلال المشهد والوصف، ونستطيع الدلالة عليه بوساطة اللغة. حيث إنَّ الحوار الخارجي بين الشخصيات، أو الحوار الداخلي بين الشخصية وذاتها تبين ذلك. ويتم الوصف تبعاً لثلاث حالات تترتب عنها ثلاث طرق أساسية لاشتغال المقطع الوصفي، وأنَّ طريق النظر هو أكثر الطرق تداولاً في بناء الوصف أي لتأدية الوظيفة التصويرية، فالرؤية البصرية مع السمع واللمس والحركة والشم هي عنصر حاسم في عملية الوصف.

إنّ وصف البيوت والشوارع والأزقة وبيوت المدينة ووصف حالة الناس وإن انتقال المقاهي الشعبية وتواجد الملاهي إلى جانبها، كله يعطي دالاً على تبدل الزمن وتغيره. فالوصف والمشهد أدّيا وظيفة مهمة في الثلاثية، "فإذا كان الوصف يوقف سير الأحداث المتنامية بتصوير شخص أو مكان..

---

(١) المصدر السابق، ص١١١.

(٢) بناء الرواية العربية السورية (١٩٨٠- ١٩٩٠)، مرجع مذكور، ص٢٣٦.

فالمشهد كذلك يعطل سرعة السرد و يجعل الأحداث تتوالى بكل تفاصيلها وجزئياتها من خلال حوار الشخصيات"(١). وهكذا نجد أن تناول عنصر الزمن كان مهماً لأن الزمن محوري ويحدد دوافع كثيرة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث. ويحدد طبيعة وشكل الرواية. ويعدُّ الهيكل الرئيس الذي تُشيد فوقه الرواية. كما أنَّ التزمن والتناوب حقق شكل البناء السردي حين تم ربط زمن الحكاية وزمن الخطاب بالعلاقة التزامنية، والانتقال من حادث إلى آخر، ثم العودة إليه.

وقد تجسَّدت اللحظة الحاضرة في حكاية بحار منذ حركتها الأولى وهذه اللحظة الحاضرة كانت في حالة جدل عنيف مع زمن الماضي القريب والماضي البعيد في الرواية، و اللحظة الحاضرة كانت قوة دينامية حركية، تصادمت مع الماضي، في جدل عنيف. وكان الماضي البعيد، هو الأكثر حضوراً وقوة واستمرارية في الرواية، وهذا أكّد أنَّ الحاضر هو امتداد للماضي، بحكم أنَّ الزمن يسير في اتجاه واحد.

إنَّ جدل الأزمنة وصراعها قي ثلاثية البحر وما ترتب عليها من أحداث أدت إلى انكسار الحلم وجنون البطل وسفره ليفتش عن أبيه ليجعله حاضراً معه دائماً.

---

(١) بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص١٩٣.

الفصل الرابع

المكان واللغة الروائية

تمهيد:

تعدُّ اللغة أحد المكونات الرئيسة للنص الحكائي وعنصراً مهماً من عناصر الرواية، وإنّ استخدام الكاتب للّغة يظهر مقدرته وإبداعه، وتتجلى أهميتها في تشكيل الفضاء الروائي الذي "لا يوجد إلاّ من خلال اللغة"(١). فاللغة تكوّن أهمية خاصة على المستوى البنياني للنص، ويمكن القول إنّه لا نص بلا لغة. وإنّ الطريقة التي ينسج بها الكاتب الكلمات مع بعضها البعض، ويضعها في قالب معين تُظهر فنيته، فالكاتب بنسجه هذه الكلمات "يبرز المغزى البعيد الذي ينسج من حوله الأحداث وحوار الشخوص مع بعضهم البعض"(٢). وتتفاوت اللغة عند الكاتب بين الأنواع التعبيرية، من حيث قدرتها الإيحائية والإخبارية، والتصويرية، ومن حيث انتماؤها إلى الشِّعرية أو النثرية ومن حيث الأسلوب والصورة الفنية، لذلك يمكن القول إنَّ لغة الحكي الروائي ميزتها التنوع والغنى وبالتالي "فهي لغة إشارية في أعلى مستوياتها...

---

(١) بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٣٧.

(٢) نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، الرياض: دار النادي الأدبي، ١٩٨٠، ص١٧.

وتخرج عن المألوف في أساليب الرَّبط، وتكوين العلاقات"[١]، وباللغة تعبّر الشخصيات الشعبية عن مشاعرها، وانفعالاتها وأزماتها، بلغتها المحكية المستمدة من بيئاتها المتعددة.

إذاً فلغة النص لا تحمل نسقاً واحداً، بل تتعدد تبعاً للشخصيات، وتبعاً "للتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها"[٢]. وتبعاً لهذه الشخصيات قد يستخدم الكاتب اللغة الفصحى، أو العامية، أو اللغة الوسطى والمحكية، فباللّغة يفكّك الكاتب عالماً قائماً متعارفاً عليه، وباللغة يبني عالماً جديداً وفق تصوراته وأحلامه.

فلغة الرواية تعبّر عن "فهم انعكاس فلسفة الكاتب الحياتية ونظرته للإنسان والمجتمع على بناء الكلام من عنده"[٣]، واللغة الروائية تتشكل كموضوع للفكر الذي يجسّده الروائي وهو يصوّر الحياة بمفهومها الشامل في نصه الروائي والذي يحمّله طابعاً مطابقاً للغة في الحياة. وإنّ الأسلوب الذي يستخدمه الكاتب ولغته تجعل الشخصيات تتحرك بكفاءة من الماضي إلى الحاضر وإلى المستقبل، كما أنها تعطي الحركية والفاعلية لهذه الشخصيات، وتجعلها تتحرك بحيوية في الأمكنة التي تعيش فيها. وإنّ استخدام الكاتب للغة الوصف يعدُّ أساسياً في البناء الروائي"لتصوير المكان الروائي وتشكيله، لأن المكان يتّسم بالثبات والديمومة"[٤].

---

(١) نبيلة إبراهيم: قص الحداثة، مجلة فصول، القاهرة: مج (٦)، ع (٤)، ١٩٨٦، ص١٠٠.

(٢) بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٢٧.

(٣) أ.ف تشيتشرين: الأفكار والأسلوب، ترجمة: حياة شرارة، بغداد: وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨، ص٣٥.

(٤) مها حسن يوسف: المكان في الرواية الفلسطينية (١٩٤٨ - ١٩٨٨)، رسالة ماجستير، إربد: جامعة اليرموك، ١٩٩١، ص٤١٤.

وإنّ مقاطع الوصف في الرواية "تتميز بنوع من الاستقلال النصي وتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها من الرواية وحدات مفردة، وكذلك تقوم دراسة تشكيل المكان على استخراج هذه المقاطع ودراسة طبيعتها وصياغتها، ولكن هذا لا يعني بالطَّبع أنَّ هذه المقاطع لا تنتمي إلى البناء الكلي للرواية، فبالرغم من استقلالها فإنها توظّف توظيفاً جمالياً في خدمة محور الرواية وفي إضفاء الظِّلال والدلالات على مسار القص"(١).

"وإنّ لغة الرواية ليست وظيفية تماماً فهي أبعد من ذلك، إذ إنَّ هذه اللغة تحمل علاقة معقدة سواء أكان ذلك فيما يتصل بالبناء الداخلي لرواية معينة أم مجموعة من الأوضاع الخارجية المتنوعة. فإذا تخيلنا صفحة من رواية تضم قطعة من حوار أو فقرة من سرد واقعي أو وصفاً لمنظر طبيعي فإننا نجد أنه قد استخدم على هذه الصفحة وحدها عدداً من الأنماط المتباينة تماماً على نحو ما نلاحظ في لغة الحوار التي ربما تحاكي حديث فئة أو لهجة معينة"(٢).

وفي دراستنا لعلاقة المكان باللغة في الخطاب الروائي لدى حنا مينه، درسنا قضية المكان واللغة المحكية، والمكان ولغة المهنة، والمكان والصورة الفنية، واللغة الشعرية، والروائية (التقاطع والاشتمال)، ولغة الافتتاحية والخاتمة، كما سنتناول اللغة والأسطورة عنده.

عند دراستنا لثلاثية البحر وجدنا أنَّ الكاتب حرص في لغته على الإيقاع والتشويق ومتعة القراءة والمعرفة للقارئ، اللغة فيها تفكك عالماً قائماً متعارفاً عليه وتبني عالماً جديداً وفق تصورات وأحلام الكاتب.

في الثلاثية نجد أنّ الكاتب حرّر اللغة من قيودها ومن جمودها وانطلق بها نحو التعبير، لغة كانت مقاومة عنيدة. ولكل بيئة في الرواية لغتها

---

(١) بناء الرواية، مرجع مذكور، ص١٠٣.

(٢) إبراهيم السعافين: لغة السفينة، مجلة الأقلام، بغداد: ع (٢)، ١٩٨٩، ص٧٣.

ومفرداتها المحلية، حيث جاءت اللغة تقدم المادة الحكائية تقديماً انسيابياً ومدروساً، لغة تختلط بذات الكاتب، "إنها لغة البحر، لغة اكتشاف المناطق المجهولة، والتي تعطيك كم يكره الكاتب الطرق المعبدة"(١).

* علاقة المكان باللغة الروائية:

١ - المكان واللغة المحكية ولغة المهنة:

إنّ أهم الأماكن التي تتناولها ثلاثية البحر، هي البحر، رغم تعدد الأمكنة فيها، ولذلك جاءت لغتها ومفرداتها، ذات علاقة بالبحر. فكانت لغة جميلة انسيابية مليئة بالصور التي حررتها من الإنشائية، وحملت لغتها الشعرية والنَّفَس الملحمي. لغة لم تحمل مجرد الأسلوب التعبيري اللغوي فحسب، بل حملت طريقة فهم العلاقات وإدراكها.

"إنَّ اللغة ليست وسيلة وليست غاية، إنها نسيج مرموز روائي، وأفضل هذه المزامير الروائية، التي حين تتكلم عن «الريِّس» في مركب، أو ربّان سفينة، تستخدم لغة الآلهة، اللغة المجنونة، العاصفة، الملونة، العطرة، في الكلام على أهمية «الريس» من حيث هو قائد أوركسترا بحرية، وهو قائد معركة بحرية، وكذلك من حيث هو وديع ورهيب في آنٍ، وحسب الظروف التي تمر بها السفينة التي تضيع في صحراء من الماء"(٢).

عن طريق اللغة والكلمات نجد أنَّ حنا مينه رسم صفات الريس البحري، "صفات جسارته، وإمارته ومواجهته الموت في كل رحلة، و"عمّده باللغة ريِّساً نُذِر للموت، لأنَّ من شرف البحر، أن يظل الربان على ظهر

---

(١) الرواية والروائي، مرجع مذكور، ص٢٣.

(٢) عبد الرزاق عيد: في سوسيولوجيا النص الروائي، حوار مع حنا مينه، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٨، ص٨٧.

مركبه حتى اللحظة الأخيرة. وهنا لا بدَّ أن تكون الكلمات عند الوصف تكتسب صفة الشاعرية أمام العاصفة، والمدى المائي الأزرق، والموت المجيد، والحياة الشجاعة، "تنتظم الكلمات نشيداً ترفعه الأرض إلى السماء في كل لحظة"(١).

إنَّ اللغة في ثلاثية البحر، ليست لغة نمطية وتقليدية، وإنما جاءت لغة منثورة شاعرية، رسمت أجمل الصور وأرقاها في الوصف، لغة مليئة بالهذيان والتداعي والاستبطان ومن ثم ربط الأفعال للشخصيات من خلال هذا التداعي.

ترتبط لغة الثلاثية بالبشر الذين يحكونها «البطل سعيد حزوم - الريس - الأم - السجان - السجين وغيرهم»، ولذلك نجد أن صيغها تتبلور بأنساق لغوية متعددة حسب مستوياتهم الفكرية، وانتماءاتهم الاجتماعية، ومهنهم، وتنوّع أماكنهم، واللغة في بيئة ما تأخذ نسقاً خاصاً يدعى اللغة المحكية، فإذا تنوعت الأماكن في النص الحكائي، لابدَّ أن تتنوع بالضرورة اللغة المحكية إذا كان من يحكيها هم أهل المكان أنفسهم، وليس الراوي، وهذا التنوع في اللغة المحكية، قد يخضع في الوقت نفسه لصقل منظم يقوم به كاتب النص، وبذلك تتمكن الرواية التي "هي التنوع الاجتماعي للُّغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية تنوعاً منظماً أدبياً من أن تلاءم بين جميع (تيماتها) ومجموع عالمها الدال ملاءمة مشخَّصة ومُعبَّراً عنها"(٢).

وعندما نرجع إلى النصوص الحكائية في ثلاثية البحر، نجد أنَّ هناك تنوعاً للصيغ اللغوية، وتنوعت اللغة بتنوع الأماكن والشخصيات التي حكتها. واستخدم الكاتب اللغة الفصحى المبسطة، والتي تلاءم هذه الشخصيات

---

(١) المرجع السابق، ص٨٨.

(٢) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، القاهرة : دار الفكر، ط١، ١٩٨٧، ص٤٠.

واستخدمها في السرد والحوار. ففي حكاية بحار نجد أنَّ هناك حواراً بين سعيد حزوم والطفلة، ورغم أنه باللغة المحكية، أو الفصحى المبسطة، نجده حواراً بسيطاً يلاءم عمر الطفلة وفهمها، تقول له: "**هل البحر كبير يا عمّاه؟**"[١]، "**هل في البحر عصافير؟**"، "**وهل فيه أطفال؟**"[٢].

ورغم إجابات سعيد البسيطة التي تقارب ذهن الطفلة، لا نجد سوى أسئلة واستفسارات من الطفلة، فالبحر واسع ومفهومه معقَّد جداً بالنسبة لها وبالتالي ليس أمام الطفلة، إلّا الأسئلة التي تحملها في ذاكرتها. وأيضاً هناك حوار مبسَّط بين سعيد حزوم وشاب يقف على البحر، يريد أن يسابقه، يقول الشاب: "**هيه، أنت، هل أنت بحار؟**"[٣].

وأيضاً في الفصل الثاني من حكاية بحار عندما أتى سعيد طيف أمه في حلمه نجدها تقول له: "**كنت أنت العريس، و كنت ملهوفة إليك...**"[٤].

وفي موضع آخر من الرواية نفسها نجد أيضاً حوار الطفلة مع سعيد حزوم، هو بلغة بسيطة عذبة واضحة ومفهومة، يلاءم عمر الطفلة رغم فصاحته. تقول الطفلة: "**أين السمك الأحمر؟**"[٥]، وتقول: "**تأخذني معك؟... تعال نستأذن البابا**"[٦]. وعندما هاجر صالح حزوم من حي الشرادق، تحركت عواطف زوجته وقالت: "**... ملعون أبو الغربة**"[٧].

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٠.

(٢) المصدر السابق، ص١١.

(٣) المصدر السابق، ص٢٧.

(٤) المصدر السابق، ص٣٦.

(٥) المصدر السابق، ص٥٨.

(٦) المصدر السابق، ص٦١.

(٧) المصدر السابق، ص٢٤٣.

وفي حوار بين سعيد حزوم، وأحمد المستكفي، قال له أحمد المستكفي: "... **أنت بمقام صالح حزوم بيننا، ولا حاجة إلى اللف والدوران...**"[١].

وفي رواية الدقل نجد الكثير من هذه اللغة المحكية البسيطة التي تلائم الشخصيات، ومنها قول والدة سعيدحزوم عندما غاب زوجها: "**الله يصبّر قلبي**"[٢]، وقول سجين مع سعيد حزوم في السجن: "**البكاء يصفّي الرأس... ويفش الخلق...**"[٣]، وأيضاً عندما أخذ أبو يوسف يصيح في السجناء وهو أقدمهم: "**كفى يا شباب... كفى...لا تتسببوا في«كبسة» جديدة للقاووش...**"[٤].

وحوار سعيد مع والدته، عندما بدأ يشتم ويتّهم الحكومة بتسليم اللواء قالت له: "... **لا أريدك أن تدخل السجن من جديد... العين لا تقاوم المخرز يا بني...**"[٥]. وهنا أضاف الكاتب اللغة المبسطة للأم، لغة الأمثال وهي لغة محكية ويتكلمها الجميع سواء أكانوا أميين أم متعلمين.

وفي رواية المرفأ البعيد نجد هناك الكثير من الأمثلة على اللغة المحكية مثل: "**حوالينا ولا علينا**"[٦]،"**أين أنت توفيق.. يا ابن الغريبة**"[٧]. فيرد عليه الرجل: "**ماذا تريد يا ابن الانتياسة**"[٨]. والغريبة والانتياسة نوعان من السمك.

وحوار توفيق مع حسون: "**يا ابن العايبة! ألا تخرس وتتوقف عن زفارة اللسان...**"[٩].

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٢٩٠.
(٢) الدقل، مصدر مذكور، ص٣٠.
(٣) المصدر السابق، ص٥١.
(٤) المصدر السابق، ص٧٦.
(٥) المصدر السابق، ص١١٣.
(٦) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص١٩.
(٧) المصدر السابق ص٣٦.
(٨) المصدر، نفسه، ص٣٦.
(٩) المصدر السابق، ص٣٧.

وسعيد عندما يخاطب الريس زيدان قائلاً: "**شوّقتني يا ريّس... لمن المركب؟**"[1] ... وغير ذلك كثيراً.

إنّ هذا النسق اللغوي من اللغة المحكية أو اللغة الفصحى المبسَّطة الذي حكاه حنا مينه على لسان الشخصيات جاء منسجماً مع شخصياتهم، ومعبّراً عن مشاعرهم وعواطفهم، وملائماً لطبيعة الحوار الذي كان يجري بين اثنين منهم.

وما نلاحظه في هذه اللغة المحكية التي استخدمت في الحوار فقط أنّ حنا مينه حاول أن ينوّع اللغة المحكية بتنوع أماكن البشر، وقد كانت اللغة أكثر صدقاً وعفوية وحرارة، ترتبط بالأشخاص الذين تكلّموها وهم يعيشون في أماكنهم التي كانت فضاء هذا النص، وهي في الوقت نفسه لغة الكاتب الذي ينتمي إلى هذه البيئة.

وقد حكى الراوي الحوار، بلغة الشخصيات، والتي هي عامَّة الشعب. وتبدو منسجمة مع نظرة حنامينه إلى المجتمع والحياة واللغة في الفن الروائي، "وهذه اللغة على بساطتها أكثر قرباً ودقة وصدقاً، حيث لا يمكن أن تعتمد لهجة فصيحة أو مستوى من الخطاب يتجاوز إدراك البشر، ومستواهم"[2]، وبالتالي فهي "التقريب بين لغة الحياة، ولغة الكتابة، وتفصيح جزء من العامية، وإنزال فصحى إلى معترك الحياة الفعلية"[3].

إنَّ استخدام الكاتب للغة المبسطة والمحكية في الحوار يجعل الرواية تمتاز بالتعدد اللساني، وفي "الخطاب الروائي غالباً ما تكون اللغة عادية ومألوفة، خاصة في السرد لأنها تنقل وجهات نظر مختلفة، ووضعيات حياتية

---

(١) المصدر السابق، ص٦٩.

(٢) كمال عيد: حوار مع عبد الرحمن منيف، مجلة بيروت المساء، بيروت: ع (٤)، ١٩٨٦، ص٣٠.

(٣) عبد الرحمن منيف: الرواية العربية دوافع وآفاق، مجلة الهدف، دمشق: ع (٩٨١)، ١٩٨٩، ص٣٩.

معينة لشخصيات متناقضة في الفكر والحياة. من هنا تأتي مستويات اللغة تعبيراً عن هذه التناقضات المتعددة المستويات والأشكال"[١]. والتي تتجلى في الحوار "الذي يعمد إلى التشديد على الآني اليومي بالذات في اللغة وإلى إيجاد أسلوب ملائم له في هذا الاتجاه"[٢]. واللغة المحكية التي تستخدم مع الصقل المهذب في ذهن الكاتب ومواءمتها مع اللغة الفصحى، تحافظ على نكهة بيئتها في الوقت نفسه، ولا تشكل خطراً على اللغة العربية الفصحى. وبالتالي نرى الكاتب حنا مينه لا يفرّق بين اللغة المحكية و العامية، بل يبتعد عنها، ويتجه نحو اللغة الفصحى المبسّطة عبر الخطاب الروائي إلى الانفتاح على الآخرين، بدلاً من الانغلاق الذي تتميز به.

وتتميز اللغة في عالم الحكي بتنوع مستوياتها نظراً لتنوع مستويات البشر الذين يحكونها، ومستويات لغة البشر تُحَدَّد حسب درجة ثقافة الإنسان، أو بيئته، أو مهنته، وفي النص الحكائي غالباً ما يؤثر المكان تأثيراً فعالاً في تحديد صيغة اللغة التي تحكى فيه، حيث تتبلور اللغة بصيغة ذات دلالة محددة توحي إلى مهنة الإنسان الذي يحكيها، وإلى المكان الذي تُحكى فيه.

واللغة عند حنا مينه تمتاز بتعدد صيغها اللغوية، لأنها محكية بألسنة بشر تعددت ثقافاتهم، وبيئاتهم، ومهنهم، وقد كانت لغة المهنة ذات بروز متميز في بعض النصوص الحكائية، التي ترتبط بمكان جزئي له خصوصيته المتميزة داخل فضاء النص الروائي. فقد نجدها لغة وصفية، وأحياناً لغة شاعرية، وأحياناً عادية، وأحياناً تصل إلى حد الأسطورة وخاصة للأبطال، وتحمل اللغة أبعاداً رمزية، ترتقي إلى مستوى النغمة الساحرة ونجد أنَّ اللغة المرمزة تنقل الدلالة من الصورة إلى الواقعة ومن الفكرة إلى الحادثة، تفصح

---

(١) محمد بوشحيط: مستويات الكلام في رواية حمائم الشفق، مجلة المساءلة، الجزائر: ع (١)، ١٩٩١، ص١٦٣.

(٢) دراسات في الواقعية، مرجع مذكور، ص٥٣.

عن ذاتها على خلفية المفارقة في المكان. اللغة عند حنا مينه حيز خاص، وهي مادة للبناء يعالجها بصبر، ويحوطها بأنواع العناية.

فإذا أخذنا مثالاً عن السجن، نجد أنَّ السجان يسعى إلى انتزاع الاعتراف من السجين عنوة، وبأي طريقة كانت، يخاطب السجين خطاباً لا إنسانياً دون أن يأخذ أي اعتبار لمشاعر السجين، وكرامته، وإنسانيته، ولغته في السجن تتسم بصيغة فريدة، تجعلها تتميز عن صيغ المهن الأخرى، بالشتم والبذاءة، والتهديد والوعيد، وتصغير السجين وتحقيره إلى أبعد حد. وإنَّ السجان باستعماله الصيغ اللغوية النابية المليئة بالتهديد والوعيد يطمح إلى تحقيق غايته من السجين، وهي الاعتراف بما فعله بحق السلطة، وبذلك نجد أنَّ السجان يتلذذ بذلك، ويفرغ غضبه وحقده على السجين، ويشعره بالذل والإهانة.

هذه اللغة النابية الممعنة في الوعيد والفحش والسخرية التي يخاطب بها السجان السجين تدل على انعدام الأخلاق في سلوك السجان، وتلاشي الروح الإنسانية في وجدانه، وهي لغة وليدة صراع غير متكافئ ومتوازن بينهما فالسجين واع مثقف ذو أخلاق حميدة، يتحصَّن بصمته، وإرادته، وإيمانه بقضيته، ويواجه بهذه القوة المعنوية، قوة السجان المادية المستمدة من قوة السلطة اللامحدودة، والسجان في صراعه مع السجين يبغي انتزاع الاعتراف منه عنوة وبأي قول كان، لذلك يسعى إلى هدم جدار الإرادة الصلبة الشامخ في أعماق السجين بحكيه لهذه الصيغة اللغوية الدنيئة، وفي رواية الدقل نجد بوضوح لغة السجان تجاه سعيد حزوم. فمنذ اللحظة التي أتت بها الشرطة إلى منزل سعيد حزوم، بدؤوا بالسّباب والشتائم والتهديد بإطلاق النار، واقتياد سعيد إلى النظارة وتعذيبه والتحقيق معه والتوسع في التحقيق، وأحيل إلى المحكمة المختلطة بحلب، وعوقب بالسجن ثلاث سنوات انتقاماً من

والده، أي دفع الدية عن والده، وخضع لكل أنواع التعذيب ورميه مع بقية المناضلين في سجن مجرمين عاديين لإذلالهم.

جاء في الرواية: "**صاح الجاويش محتداً:**

ــ ترفع صوتك يا كلب؟ ...

وقال أحد الشرطيين: **ــ زوجك مطلوب ... وابنك أيضاً.**

وقال الجاويش: **فتشوا البيت... (وملتفتاً إلى الحاضرين) لا أحد يتحرك... سنطلق النار على من يعترضنا...**

ويقول سعيد: **قادوني إلى النظارة، عذبوني كثيراً... وفي اليوم التالي أطلقوا سراحي... وعندما اعتقلوني ثانية... أمر (المحقق طلباً) بسجني، وفي هذه المرة توسّع معي في التحقيق... أحالني إلى المحكمة المختلطة في حلب، وهناك طلب النائب العام الفرنسي بسجني... فحكم عليّ بالسجن ثلاث سنوات. أدركت وأنا أرمى في الزنزانة، أنني حُكمت بنيابة عن والدي... داخل السجن فكوا قيوده**"(١).

"**كان القيد الحديدي قد ترك أثراً حول معصميه... و كلما اشتد التعذيب اكتسب مناعة ضد الاستسلام... إلخ**"(٢).

في هذا السياق نود أن نقول: إنّ المهنة التي يمارسها الإنسان تؤثر فيه تأثيراً عاماً، ويتجلى تأثيرها عبر تعاقب الزمان في سلوك الإنسان وتفكيره وحديثه، فمن الطبيعي أن يتجلى تأثير مهنته الشخصية في حكيها في النص الحكائي. وحنا مينه بلغة خطابه الروائي، يبين دور المكان في صياغة لغة الإنسان، وبحديثه عن لغة السجان، سعى إلى فضح أسلوب التعذيب الوحشي والمعنوي الذي يمارسه السجان بحق ضحيته السجين، بدءاً من الجلد

---

(١) الدقل، مصدر مذكور، ص٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢.

(٢) المصدر السابق، ص٤٦ - ٤٧.

والضرب والشتم إلى منع السجين من التحرك ليلاً لقضاء حاجته الضرورية إلى وضع المساجين في زنازين جماعية، وإلى وضع السجين أحياناً في زنزانة انفرادية ليشعر بالاغتراب.

"وما من شك أنَّ اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي يستخدمها الروائي في صنع روايته بما فيها من حوادث وشخصيات، ولكن اللغة الروائية لا تعني دلالة اللفظ، ولا دلالة الجملة والعبارات والفقرات، وحدها، وإنما تعني ذلك كله في وقت واحد، إضافة إلى اتِّحاد منطوق مدلولات الرواية بملفوظ دوالها"(١).

وقد كان السرد وصفياً تقريرياً، وما من شك في أنَّ استخدام اللغة في السرد الوصفي التقريري يتضمن بداهة حياد الراوي تجاه الأشياء التي يخبر القارئ بها.

إنه يرغب في إخبار القارئ عن شيء محدد، فإذا تدخلت العواطف والأحاسيس في هذا الخبر، فإن السرد يغدو غنائياً ذاتياً، ويبتعد عن الحياد في الوقت نفسه، والروائي مضطر في السرد الوصفي التقريري إلى استخدام المفردة اللغوية في دلالتها المعجمية، حتى يتمكن من تقديم الأشياء بمسمياتها اللغوية المعجمية المتعارف عليها بين الكاتب والقارئ في اللغة العربية. وما ينطبق على المفردة اللغوية والجملة.

وقد كانت اللغة جميلة ودقيقة في الحوار، وكانت لغة لحوار مكوّنة من جمل قصيرة واضحة ملائمة لطبيعة المتحاورين. "وتم توكيد الحوار بالتركيز والإيجاز والإشارة واللمحة"(٢).

---

(١) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧، ص١١٨.

(٢) السجن السياسي في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص٢٦٩.

٢ - لغة المكان والصورة الفنية:

تعدُّ الصورة الفنية في الخطاب الروائي من أجمل طرق التعبير الفني، لأنَّها تعتمد على حالة التوافق والانسجام بين لغة الروائي، أي فكره، وخبرته، لذلك تتجلى دليلاً على سمات فكره، ومدى حسن استخدام لغته، وطريقة تفكيره، وتوظيف خبرته الحياتية في فنه. وعن طريق اللغة وشفافيتها وشاعريتها وكثافتها ودلالتها يشكّل الروائي الصورة الفنية من المرئيات الموجودة في المكان، "وعلى هذا ترتبط الصورة بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات، أي ما يمكن تمثله قائماً في المكان"(١). كهذه الصورة التي أتى بها الكاتب واصفاً فيها جزيرة أرواد، يقول: "**وتلوح أرواد، في قلب الخضمّ.. المائي الرصاصي، كتلة حجرية متراكمة ومرتفعة عن سطح البحر، تنيرها الأضواء ويصطفق الموج على جوانب صخرتها، وهي تسجد ثمة في ابتهال إلى الأب العميق، الواسع القادر، أن يساعدها على الاحتفاظ بوضعها هذا، وأن يبقى رؤوفاً، هادئاً كعهدها به الآن، كي تبعث من غدها بكل حمامتها، بكل طيورها، ناشرة تسابيح مجده الأزلي في الأفق**"(٢).

وبما أنّ اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية كالصوت والرائحة فيمكن أن نعدَّ التصوير اللغوي إيحاء لا نهائي، يتجاوز الصور المرئية، وبالتالي يمكن النظر إلى "الصورة المكانية في الرواية لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب، بل على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات"(٣).

---

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار العودة، ط٣، ١٩٨١، ص١٤١.

(٢) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٠١ - ١٠٢.

(٣) بناء الرواية، مرجع مذكور، ص١٠٧.

كما في هذه الصورة: "**كانت الريح في وجهي. المطر حبات كبيرة. كالبَرَد. والرعد يدوي، وكان التيار عنيفاً، صاخباً، يهدر كطاحون فوق سد...**"(١).

والصورة الفنية تتشكل من الأشياء الموجودة في المكان، وتتم في الرواية عن طريق اللغة وبالتالي فهي تهيئ للمتلقي حالة من المعرفة، وهي نوعان "صورة سردية تعرض الأشياء المتحركة، وصورة وصفية تعرض الأشياء في سكونها"(٢). وتسهم الصورة في تجسيد الأفكار والحالات والمشاعر التي يطرحها الروائي، وتسلط الضوء على الجوانب المهمة للشخصيات الروائية، والمكان في روايات حنا مينه متداخل مع الطبيعة التي أسهمت في صياغة بعض الأمكنة، حيث إنَّ لكل مكان أو بيئة معينة لغتها ومفرداتها، التي تختلط في ذات الكاتب، ويستخدم الكاتب لغة الوصف للمكان والشخصية بحيث تكون معبِّرة ومنتقاة انتقاء حسناً يناسب السياق الذي تحكى فيه عن طريق هذه اللغة نتحسس عمق الواقع ومأساة الإنسان فيه، وباللغة نتحسس رؤية الكاتب ولهاثه وراء المغزى المفقود في الحياة، فإذا رجعنا إلى طفولة سعيد حزوم في حي الشرادق مثلاً، نجد أنّ اللغة صاغت طفولته الأولى، وصاغت ماضيه بالاستناد إلى صور المكان، التي تمت عن طريق اللغة التصويرية للحي وسكانه.

إنّ اللغة بكثافتها، وحسيتها، ووضوحها، ودقتها، عرضت نمط الحياة، والظروف التي اكتنفت سعيد حزوم والبيئة التي نما وعاش فيها، ولا شكّ أنّ هذه الصور تنتمي بمادتها الأساسية إلى الماضي لكن الحاضر ماثل فيها، وهذه الصور تحيا مع سعيد حزوم وتنمو وتتطور فيه، وهي بكل حالاتها لا تعدُّ صوراً أدبية إلّا بعد صياغتها وكذلك وجودها الأدبي.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٦٨.

(٢) بناء الرواية، مرجع مذكور، ص١١٣.

إن اللغة التي صاغت حياة سعيد حزوم وماضيه في حي الشرادق تحمل كل أنفاس الحاضر، وهي لغة تحمل كثافة حسية عالية وانفعالية، وتحدد موقفه من الأشياء والأحداث وشغفه وإيمانه وتعلقه بالحرية، حرية الفرد، وحرية الوطن. وقد صاغت اللغة المكان والحياة في حي الشرادق ضمن صور في مجموعات أو متتاليات بحسب المكان الذي عاشت فيه أسرة سعيد حزوم، وتداخلت مع اللغة حياة الأسرة والمجتمع والطبيعة تداخلاً شديداً فشكّلت عالم سعيد حزوم. إنها بنية الصور الداخلية، والظلم والفقر والكفاح والصراع والبطولة حتى الرمق الأخير المتَّحد مع الخوف من أجل الحياة.

يقول سعيد: "**والدي علّمني، والعاصفة علّمتني، وكذلك العمر**"(١).

سنأتي على مقطع وصفي لحي الشرادق وبيت صالح حزوم، فيه يبين كيف جاءت كما بيّنا سابقاً أنّ اللغة الوصفية التقريرية حملت كثيراً من الصور بيَّنت الفقر والعبثية وضيق الحياة المرهونة بضيق البيوت."**الحي الذي يقطنه صالح حزوم وولد فيه سعيد حزوم هو حي شعبي في مرسين.**

الحي يعتبر قاع المدينة.

وهو خاص بالبحارة والصيادين.

أكواخه طينية أو خشبية.

إذن عنوان هذا الحي الفقر المدقع الشديد.

أعطاها الكاتب صورة جميلة فقال: **متساندة، متعاونة، متحابة، متباغضة، تقاوم الغرباء بشراسة تتقاتل فيما بينها.**

"**تفصل الأكواخ عن بعضها أزقة ضيقة متعرجة**"(٢).

---

(١) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٥.

(٢) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٧.

"**الحي يقع على رابية، وينحدر من جهة خاصرته الغربية إلى البحر**"(١)، إنَّه حي مفتوح على البحر وعواصفه ومخاطره، وتصل البيوت حتى الشاطئ.

وأمام الشاطئ توجد "**المقاهي الشعبية، وأوكار الحشيش والتهريب، والمسامك، والرائحة الزنخة، والذباب، والشمس الحارقة في الصيف، والبرد في الشتاء**"(٢).

يلبس البحارة طاقيات صوفية وشراويل سود أو بيض، وبين البيوت والأزقة، "**الدجاج و الكلاب والمواشي**"(٣).

ثم بعد هذا الوصف يعطي الكاتب صورة أخرى فيقول: "**هذا الحي بارزة أضلاعه كهندي مدقع... ورجال الحي ينتزعون لقمتهم من أشداق الموج**"(٤).

"**حي الشرادق هذا يعتبر في نظر سكان المدينة (نَوَر)**"(٥)،

"**يتألف سكانه من أبناء الإسكندرونة واللاذقية والسويدية وبعض المدن السورية**"(٦) وكلهم عرب يتفاخرون بعروبتهم ويعتزون بها، وهذا الحي كان على صدام دائم مع سكان المدينة الأتراك وأغواتهم دفاعاً عن العمل والشرف والعروبة.

"**وكان صالح حزوم قائداً شعبياً**"(٧) وهو يعتز بعروبته اعتزازاً لاحدود له.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور ، ص١٤٧.

(٢) المصدر السابق، ص١٤٧ - ١٤٨.

(٣) المصدر السابق، ص١٤٨.

(٤) المصدر السابق، ص١٤٨.

(٥) المصدر السابق، ص٢٠١

(٦) المصدر السابق، ص٢٠٢.

(٧) المصدر السابق، ص٢٠٥.

وبعد هذا الوصف للحي وسكانه ينتقل الكاتب ليصف بيت صالح حزوم في هذا الحي، يقول سعيد: "**كان بيتنا في مرسين كوخاً خشبياً بغرفتين، وكانت أمامه حديقة صغيرة، تعنى بها أمي، وقد زرعت فيها الأزهار، وبعض النباتات الخضر، وشجيرات عباد الشمس... إلخ**"(١)، ثم ينتقل الكاتب ليصف سعيد حزوم، وعلى لسانه، فيقول سعيد: "**لقد كنت بكر أبي، كان يحبني ويؤثرني على إخوتي**"(٢)، ثم يصف أمه... وهكذا إلى آخر هذه الصور الحسية للمكان والأشخاص عن طريق لغة صريحة واضحة الدلالات.

وإنّ هذا الحي مفتوح على البحر والمجهول وطبيعته العاتية وأنوائِه المرعبة التي طالما صارعها سعيد، كما أنَّه مفتوح من طرفه الآخر على المدينة وسكانها وأغواتها الأتراك الذين يحملون الحقد على العرب، وكثيراً ما صارع (صالح حزوم) الأتراك، وقد بينت اللغة وبسلاسة ووضوح هذا الصراع، وصراع ابنه (سعيد) مع الفرنسيين، ونرى أنَّ اللغة والصور من ورائها والتي بينت بدلالاتها أنه كلما صارع سعيد حزوم أنواء البحر وانتصر عليها حقق شطراً من إنسانيته.

يقول سعيد: "**أيها البحر! إنني أصلّي بصمت. أندمج بالماء والملح والزبد.أبتهل معهم، و في صمتك الرهيب، وسرّك الأزلي، وصحرائك الواسعة، أجد نفسي. لقد أسرتني وأطلقت سراحي. أعتقتني. حرّرت عنقي من قبضتك الحديدية، وقلت لي: «اذهب وقل للبحّارة ما تشاء، وقل عني ما تشاء أيضاً، فالصراع بيننا لن ينتهي، والغلبة، في النهاية، لن يبقى بعد المعركة الأخيرة»**"(٣).

---

(١) المصدر السابق، ص٢٢٢.

(٢) المصدر السابق، ص٢٢٢.

(٣) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٦ ــ ٧.

إنَّ اللغة صاغت أجمل الصور والدلالات عن البحر الذي كان سعيد حزوم يحبه حدَّ الموت، فقد رأى في زرقته ورحابته واتساعه الهائل رداً على ضيق الواقع، فهو قادر على غسل دواخلنا قبل أن يحس بقدرته على غسل الجسد، يقول سعيد: "**هذا حبيبي، الأزرق الرحيب حبيبي. منه الخير والعطاء والنعمة والبركة، ومنه المرأة التي أحب، والمرأة التي سأحب كل حياتي**"(١). فاكتشاف البحر هو بدء اكتشاف للذات. وهكذا نرى من خلال الصور الكثيفة والمتنامية والمتعددة تجاه البحر سيغدو ضرورة وسيمتزج بأحلام الحب والكفاح والمقاومة والأمل والألم والارتحال، ويرمز إلى براءة الطبيعة الأولى التي لا يدنسها شيء.

يقول سعيد: "**أنا لم أمت في تلك العاصفة أيّها البحر، ضاجعت الموت، على فراشك، بحّاراً قرشاً، من نسله فرس الماء وعروس البحر. صارعت الأمواج، روحاً متوحشة، تعرف أنه لا خيار: المقاومة أو القاع، وطالت المقاومة، وطال العذاب، ولم أيأس من النجاة. الغضب ألهب نفسي، صيّرها كتلة عناد. و في عراك شرس، بين غضب البحر وغضب الإنسان، انتصر غضبي، وتقرّر مصير كاترين الحلوة: إنها لي، لعنة أبوّة إلى أبد الدهر**"(٢).

وقد صاغت اللغة، البحر، بنزعة جمالية سواء باللفظة المفردة أم في بناء الجملة أم في انتظام الجمل مع بعضها البعض، أم في وفرة الصور الشعرية. واللغة التي وصف بها البحر والدلالات الموجودة أثناء حديثه للبحر كان لها قدرة تعبيرية وتصويرية وطاقة انفعالية كبيرة، وحملت حركة الجمل عند وصف البحر الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، والمقصود بالإيقاع الداخلي تساوق حركة الجمل مع حركة النفس البشرية ومع الموضوع.

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤.

(٢) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٥.

وتنتقل اللغة انتقالاً سريعاً من التقرير إلى الابتهال إلى السرد إلى الوصف إلى الحوار إلى الحديث مع الذات والبحر. فتقترب لغته من الشعر، فنجد التشبيهات والاستعارات والكنايات من كل جنس ولون، ليؤدي بعضها وظيفة عقلية أو محتوى انفعالي أو اتجاه رومانسي، وهذه التشبيهات تخلق انطباعاً بالمشبه لا تصوره فحسب، فصور البحر كانت قادرة على التعبير والتصوير والإيحاء والوضوح والرمزية أحسن تعبير.

وقد صهر الكاتب كل العناصر ليعطي حركة جديدة ووظيفة جديدة للغة "ويبث من خلال هذه اللغة الطاقة الانفعالية الهائلة، ويجمع بين الكثافة الحسية والشفافية الشعرية، وبين اللغة العقلية التحليلية واللغة المجسمة المشخصة، بين سيولة اللغة الإخبارية وسهولتها وبين رصانة اللغة السردية وتأنقها وبين الإيماءة السريعة وبين التعمق في الشيء، بين حركة الجملة الهادئة وبين شتى التلاعبات الجمالية بهذه الحركة"(١). الحرية عنده نجدها في قلب الطبيعة الطاهرة والمطهرة، بعيداً عن المدينة وأغواتها وزعاماتها وقذاراتها، حرية تنفي جميع المواضعات الاجتماعية، والأخلاق التقليدية، والجبن، والاستغلال، إنها الشجاعة التي تتحدى الموت، والحب الذي يبلغ حدود الجنون. وقد ارتكزت لغته على الصورة الحسية، والمعنوية، الثابتة، والمتحركة، الخارجية، والداخلية، وكثافتها. واستخدمت البلاغات والعناصر الفنية كالمجاز والرمز والتناص الأسطوري والتاريخي والشعري.

وقد استخدم الروائي الصورة الفوتوغرافية الثابتة عن طريق اللغة كمقدمة تصويرية للانتقال إلى تصوير متحرك إيحائي وتأثير نفسي له، أو عندما يصف المكان الثابت، أو في وصف الطبيعة والأشياء، فكانت اللغة السردية الوصفية تأتي وكأنها لوحة، تأتي محققة لأغراضها الفنية والفكرية والنفسية. وعن طريق استخدام الكاتب للصور المتحركة كان الفعل الروائي

---

(١) صياح الجهيم: ملامح من حنا مينه، دمشق: دار ايبلا، ط١، ١٩٨٩، ص٣٨.

متحركاً ومتلاحقاً، إنّ هذا التحرك ليس في الوصف فقط وإنما جاء في عنف الحركة وسرعتها وبطئها وهدوئها، فعند استعراض الكاتب مثلاً الشتاء أو الصيف أو الربيع فأسقط لغتها على الطبيعة، فقد كان الشتاء قاسياً وأتى بالعواصف على البحر أو النهر وكان في عنف الحركة التي رسمها الكاتب للبحر أو النهر وعواصفهما في هذا الفصل صورة جمالية. فالشتاء على الرغم من قسوة صقيعه، فإنه يحمل بشائر الأمل، إنه يرمز إلى الضيق والخوف والبرد وأحياناً يأخذ بعده الأسطوري فنرى التواصل بين السماء والأرض، ويتقابل الشتاء مع شخصية البطل المتهاوية إلى الانحدار والاندحار. والعاصفة رفيقة ملازمة للبطل، وبقدر ما كانت الطبيعة قاسية في وحشتها، كان البطل يحمل إرادة المقاومة والتحدي.

إن البطل يتوق إلى أن يفعل ما تفعله العاصفة مع البحر، إلّا أن قسوة الحياة والنضال والمقاومة والكفاح قادته إلى الوهن والجنون.

نستنتج من خلال لغة الكاتب في تصوير العاصفة البحرية والنهرية في فصل الشتاء، قسوة الحياة التي تأتي متضافرة مع قسوة الطبيعة في هذا الفصل، فالشتاء ببروقه ورعوده وأمطاره وعواصفه لا يوحي بالأنس، وأمام جنون الطبيعة نجد أن البطل لا يستسلم، وإنَّما يقاوم، إنه يكتسب صفة خاصة، لكن الحياة بعواصفها أرهقته، لكنه مازال يحتفظ ببقايا الحياة. إنه يبحث عن الدفء فلا يجده، يتحركِ في كل الاتجاهات عساه يتمسك بما يحفظ له قدراً ضئيلاً من العزة والكرامة والشهامة والرجولة والحب، إنه يتوق أن يفعل ما تفعله السماء مع الأرض، والعاصفة مع البحر، من تواصل، إلّا أنه يتعب ويشيخ، أمّا الطبيعة تجدد حيويتها وطاقاتها فهي تؤول إلى الخصب والحيوية وهو يؤول إلى الاندحار لأنه بشر.

تبين لنا اللغة في صراع البطل مع العاصفة البحرية، أو النهرية أن قسوة الحياة متضافرة مع قسوة الطبيعة، وأنها تفرض اندحار البطل في

النهاية مهما قاوم... فالطبيعة قاسية لا توحي بالأنس، ورغم ذلك فإن الكاتب بوصفه لعلاقة البطل مع الطبيعة في أحداث الرواية نجد أنه مدّ جسوراً للتفاعل يحصل بين الكتابة والتلقي والإفصاح عن القصد.

يقول سعيد عن العاصفة النهرية: "**ففي النهر تيّار، إذا ساطته العاصفة، ودفعته سرعة الريح، انحدر خاطفاً كالبرق، جائحاً كالصاعقة، صاخباً كوحش، قاطعاً كحدّ السكين. إنه مرعب، يخلع قلب البحّار، ويدمّر أيّ مركب، ويخرب الضفتين، ويحمل معه، في اندفاع المياه، الحجارة والصخور والأشجار، كما يحمل معه حطام البيوت التي يهدمها. والزروع التي يجتاحها، والتربة التي يجرفها فتغدو مياهه سيولاً عكرة، طينية، يغرق فيها كل سبّاح، مهما يكن**"(١).

وعن البحر يقول: "**في البحر تختلف الأشياء، هذه البركة المائية، الزرقاء، الواسعة، تضطرب في العواصف، وتصخب أمواجها، وتندفع محمحمة إلى الشاطئ، وترتطم بالصخور فتتحطّم. وتتناثر، وتغدو زبداً، بخاراً أبيض، وترتدّ إلى الماء ثانية في زئير وحشيّ مخيف. لكن البحر عريض، فسيح، لا يجري بين ضفّتين، ولا يملك تياراً، وتستطيع فيه المناورة، والحركة، وتفادي التيارات الجوفيّة، بأن تبتعد إلى الأعماق، وبقدر ما استطعت إلى الأعماق. أما النهر فأنت مكبل فيه، محصور في واديه الضيّق، وبين ضفّتيه المتوازيين، مخطوف مع تياره إلى حيث يندفع هذا التيار. فكأن يد الله. القوية قوة فائقة، هي التي، في سرعة الريح المجنونة، المولولة، تدفعك إلى قلب الجحيم.**

هكذا، يا أولاد، تتبدّل الأشياء، ما بين بحر ونهر. وكنت، أنا البحّار أباً عن جد، أعرف البحر جيّداً، وحسبت نفسي أعرف النهر، حتى وقع ذلك الحادث، واكتشفت أن النهر، كالبحر تماماً، يخبئ سره في ذاته، في مائه،

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٦٢ - ١٦٣.

وأنه، كغضب الله المنتقم، ينزل بالناس فيقوّضهم، ويبدّدهم، ويخرب ما بنوه على ضفتيه، وما أقاموه في مرافئه، وما ساقوه على متنه من وسائل الشحن والسفر.

ويجرفها في طريقه كعيدان، كقطع خشب صغيرة، كأشجار انتزعها وجرفها في اندفاعه وهديره المسعور"(١).

لكن في نهاية هذه الصور نجد أنها مليئة بالرموز والدلالات. ونجد أيضاً أن لغة الكاتب تعطينا أحياناً صورة سريعة جداً وحاملة لدلالة نفسية جمالية كالومضة، كهذه الصورة التي يقول سعيد: "**وفي قبة السماء،عند منحدرها صوب الغرب، كانت نجمة تضوي، وقال في نفسه، كرة أخرى**: **«كذلك كان أبي»**"(٢).

إنَّ صور المشاهد أتت عبر الدفق اللغوي التراكمي والتصاعدي، وإنَّ الشخصية تحدد امتداد المشهد التصويري حسب أهيمتها، وأهمية المشهد التصويري.

وقد رسم حنا مينه في ثلاثية البحر، "حركة الواقع، في ثورتها الدائمة، وأشخاص الرواية ليسوا عاديين، في السلب أو الإيجاب، العادية مقتولة فيهم، والطبيعية منفية، وكل واقعية الكاتب، كما أكد، نهضت على مهاد واقعي، في غضب الطبيعة وعصف الريح والمطر وحمحمة الموج، وفي هذا الروح الحنون، في نزول صالح حزوم إلى أعماق الباخرة للحصول على ثمن الخبز للبحارة والعمال في أزمة الثلاثينات العالمية، وحتى الحب في عنفوانه، في اندفاعاته، في تلفعه بغلالة القمر، ثم تمزيقها لإظهار ما في عريه من نصاعة ثلجية، أو في اضطراب سعيد حزوم وجنونه وإبحاره ومغامراته، ثم في

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٦٣ - ١٦٤.

(٢) المصدر السابق، ٢٢٠.

الرمز والأسطورة، وفي تقبيل الموج لحصى الشاطئ الذي وحده يظل في حركة الأبدية قادر على تدمير الحصى وتعليمها وتحويلها من أحجار إلى رقاق كريمة"(١).

كان حنا مينه في لغته خالق حياة، لأن مادة الرواية هي الحياة، إذ رسم فيها هذه الحياة رسماً ثورياً يتسق مع العصر، ويعبّر عنه، ويتماشى مع سيرة التاريخ ويظهر ما فيها من تناقض، هو في وحدة الأضداد المولدة للحركة والدافعة إلى الأمام.

كتب بدقة من خلال اللغة عن الحياة وعن المدن الساحلية، وعن البحر، والغابة، والأحياء الفقيرة، ومشاكل الناس وعواصفهم وتطلعاتهم.

٣ - اللغة والأسطورة واللغة الشعرية الروائية:

"إن الفضاء المكاني تشكّله اللغة والعلاقات المعتمدة على تطور الأحداث والشخصيات. واللغة بقدر ما تستنطق المكان تخلق جوانب فنية وإبداعية، كما تُدخل في النص أبعاداً مثيولوجية. إنّ أي مكان يفرض لغة ما، تسمى شاعرية المكان، والذي يقدم الكلمة والتعابير التي تنقل المعنى بصور شتى مباشرة وإيحائية ورمزية"(٢).

وقد أجاد حنا مينه في ثلاثية البحر استخدام اللغة والحيز المكاني وبرع فيها، ونجد أنَّ اللغة عنده رسمت المكان بكثير من الدقة الفنية، وتم تشكيل الفضاء المطلوب بالنسبة إليها، والوصف الدقيق الذي نراه في الرواية يجعلنا نقبض على كل ما هو محسوس وغير مشاهد، وإن الوصف أسهم في بناء الأمكنة وجعلها أكثر تألقاً، ولاسيما أنّ الكاتب لجأ إلى الوصف والتخييل معاً،

---

(١) في سوسيولوجيا النص الروائي، مرجع مذكور، ص٨٩.

(٢) المكان في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص٢٣٠.

فأضفى جمالية، ولغته أعطت بعداً شاعرياً، وبالتالي أعطت تشكيلاً إضافياً للمعنى، باستخدام لغة رشيقة مع تكثيف الرمز والدلالة.

كما أنّ تطعيم اللغة والرواية بالغرائبية خلقت لها عوالم مختلفة، وجماليات اللغة أو نثرية النص والخيال والأحلام تفجّر اللاشعور وتقوم بدور البطولة عن طريق استنطاق العوالم الداخلية للشخصية، والكاتب كان قادراً على اختراق السائد، وتحرك عبر التناص بلغته نحو توظيف تقنيات الشعر من إزاحة وانحراف واستعارة، حتى نرى أنه بالإمكان أن ننتزع مساحات نصية كاملة من سياقها ونعدّها نصوصاً نثرية شعرية بامتياز. ولقد كشف لنا النص الروائي عن اندفاع اللغة نحو مناطق مجهولة في الذات والواقع، وكادت اللغة أن تسلب بطولة النص من العناصر الأخرى.

إنّ النثرية التامة تسيطر على لغة الرواية، ونثريتها تنبع من نثرية العالم الذي توازيه، فالواقع والتاريخ ليسا منضبطين شعرياً، وإنما يمكن ضبطها بلغة النثر على أنّ هذا لا يعني أبداً أنّ ليس هناك أي تقاطع بين الواقع والتاريخ وبين الأفق الشعري التعبيري، بل إنهما يخضعان بقوة وتكثيف، للتعبير الشعري، وإنّ ما نقصده بالانضباط النثري للواقع والتاريخ يعني الوصول إلى مفردات العالم التفصيلية والواقعية، أما الشعر فيكثف العالم وينقله أكثر الأحيان من كينونته الواقعية إلى صيرورة شعرية غير واقعية فاقدة مكوناتها الفطرية الأصلية. "ويقوم النثر بتقصي العالم وتأكيد كينونته، والبحث عن صيرورة مناسبة للعالم نفسه، ويحتاج الواقع والتاريخ إلى اللغة النثرية من أجل قدرة الاختزال والانتقال بين الواقع الحادث وبين الواقع المتخيل اللغوي النثري، لكن هذا العالم المنثور في الرواية لا يستغني عن محاورة اللغة الشعرية، لأنه عالم كلي يتناول مجموعة آفاق لابدَّ أن يكون منها الأفق الشعري"[(١)].

---

(١) سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب، دراسة عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٩، ص٣٧٤.

وهكذا يمكننا القول، إنَّ اللغة الشعرية تأخذ حيزاً هاماً في اللغة النثرية عند حنا مينه، ونجد أنَّ أي وصف أو صورة هي أقرب إلى الشعرية النثرية وبالتالي يندمج الشعر بالنثر عند حنا مينه وتزدهر عنده اللغة الشعرية، ونجد أنَّ ثلاثية البحر أنتجها الكاتب بلغة شعرية محفزة رمزية، وكان البحر وعواصفه وصراع البطل مع هذه العواصف هي المحفز الرمزي وكذلك كان المكان بكل مكوناته الرمزية: «البحر، النهر، السجن، الحي... وغيرها». وكانت الموضوعات الخطابية والسردية التي أتت في الرواية كحب كاترين أو عزيزة، وبعض القضايا الأيديولوجية والفكرية تبعث على توتر اللغة وارتقائها، ونجد أنَّ اللغة الشعرية لم تقتصر على صور محددة وإنما شكلت العمود الفقري للحوار وشكلت المونولوجات الداخلية في الرواية. وهذه الشعرية أعطت الحوار قدرة كبيرة على الإيحائية واستخدمت اللغة الشعرية في ثلاثية البحر البلاغيات التقليدية السائدة (التشبيه، المماثلة)، والترميز الخاص وتنوعت فيها الوسائل المستخدمة في التوصيل حيث تم استخدام الرصيد الثقافي وتوظيفه بطريقة التناص، وذلك باستخدام اللغة استخداماً ناجحاً في الربط بين الرصيد المستدعى والنص الروائي.

وقد خلقت اللغة في الرواية المعادلات الروحية والنفسية والفكرية وأدت وظائفها كاملة. وكانت اللغة الشعرية مكثفة جداً حيث وصلت إلى نصف كمية المسرود القصصي، في الرواية ولاسيما عندما يحاور البحر، ويستذكر صراعه مع العواصف، أو يتذكر الحي وبلدته، أو يتحدث عن الريس البحري.

يقول حنا مينه: "أفردت صفحات للكلام على الريس البحري، على قائد مجموعة البحارة، على البحارة، على الملك في مملكته عائمة على الماء، وفي رسم صفاته بالكلمات، صفات الإمارة، صفات الجسارة، صفات الحاكم بأمره، والذي يعرف أنه يواجه، دون بحارته، الموت في كل رحلة، وأنه منذ عمد

ريساً نذر نفسه للموت، لأن من شرف البحر، ناهيك بأحكامه، أن يظل الربان على ظهر مركبه أو باخرته حتى اللحظة الأخيرة، وبعد أن ينزل منها الركاب والبحارة، وكثيراً ما يغرق معها. إن مثل هذا الفارس، لا يمكن رسمه بأي كلمات... فالشاعرية هنا ضرورية، فأمام العاصفة، والمدى المائي الأزرق، والموت المجيد، والحياة والشجاعة، تنتظم الكلمات نشيداً ترفعه الأرض إلى السماء في كل لحظة"(١).

هناك نزوع أسطوري واضح في ثلاثية البحر،حيث نجد أنّ الكاتب «أسطر» أبطاله (جعلهم أسطوريين)، وجعلهم يتكلمون بلغة شاعرية فصيحة عالية ذات مستوى راقٍ.

إنّ اللغة عند حنا مينه وجدت مثالها في إنساننا وهو يمارس الصراع والكفاح في سبيل التسيد على الضرورة في الطبيعة والمجتمع. فالبطولة فينا، حولنا، في المرافئ والموانئ والمدن والقرى والأزقة الضيقة. إن الرواية تكثف الشرط الزماني والمكاني في لحظة تاريخية محددة، والكاتب يستنبطه ولا يستبطنه، يكتشفه ولا يستحضره، يكثف فيه أعلى إمكانية شروط الزمان دون أن يسقطه في التجريد أو يمزق وحدته الشخصية والنفسية مع وسطه ودرجة تطور الوعي الاجتماعي، أبطاله يعشقون الحياة، يسافرون في البحر بحثاً عن الحياة، وشخوصه جميعاً، تحمل فضولاً لاكتشاف العالم والذات والطبيعة والقهر الإنساني والبطولة.

تزخر رواية حنا مينه (ثلاثية البحر)، بالخرافة والأساطير التي تتضمن عبراً وحكماً تدعّم إيديولوجية السارد أو البطل الروائي. ويشكّل الموروث الحكائي حاملاً مهماً للرواية، وتمثل الأسطورة فيه مرجعاً أساسياً من المرجعيات النصية، الرمزية والفنية والتي مكّنت الرواية من تحقيق تقدم نوعي على المستوى المضموني والمستوى الجمالي.

---

(١) في سوسيولوجيا النص الروائي، مرجع مذكور، ص٨٨.

كما استلهم حنا مينه الأسطورة واستدعى رموزاً وبنى عوالم تخييل في روايته بحيث تماهت هذه الأسطورة مع النسيج الحكائي والجمالي للنص. وتداخلت مع الأسطورة أشكال حكائية أخرى كالحكاية الشعبية والخرافية والحكاية البطولية.

"الأسطورة ليست اختراقاً للمألوف فحسب، بل هي بناء أيضاً، بمعنى أنها شكل أدبي له سماته المميزة من الأنواع الأدبية الأخرى، فالسمة التي تمنح النص الأدبي خصيصة (الأسطرة) فيه لا تتحدد بما هو حكائي مفارق للواقع، والصياغة الأسطورية للواقع لا تكتفي بتحطيم قوانين العقل فحسب، بل هي أيضاً تعيد إنتاج هذه القوانين وفق رؤية تقوّض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي وهي تبتدع قوانينها الخاصة التي تتجاوز السائد في محاولة منها لتملّك الواقع الذي تعانيه تملّكاً جمالياً قادراً على إعادة النظام إلى واقع محتشد بالفوضى وقيم السلب والانتهاك"(١). والبطولة والكفاح والتحدي تبرز في فترات عصيبة في حياة المجتمع بيّنتها الرواية، وحين يجد هذا المجتمع نفسه أمام منعطف حاسم في تاريخه ينبثق البطل بوصفه تعبيراً عن هذه الضرورة وتجسيداً لها واستجابة لحاجات الجماعة وحاملاً لهمومها وآمالها وأحلامها. وهنا وجد الروائي أنه لابدَّ من بناء شخصيات روائية تمتلك الإمكانات والطاقات المجاوزة لإمكانات البشر وطاقاتهم ما يمكّنها من استعادة التوازن إلى هذا الواقع.

هنا ظهر في الرواية الأبطال بالمعنى التاريخي أو بالمعنى الواقعي الذي تتبدى الشخصية من خلاله بوصفها محاكاة لمألوفها في الواقع، وآخرين بالمعنى الفني/الجمالي الذي يضفي على الشخصية صفات تُحررها من أرض الواقع لتطلقها في فضاء الفن، وتملؤها بالمجازات والرموز والدلالات، وتعدد

---

(١) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، ص١٦.

احتمالات التأويل والتفسير لها، بغية اكتشاف الجوهري في هذا الواقع، فلعلَّ من أبرز السمات المميزة لهؤلاء الأبطال الواقعيين مفارقتهم لقوانين الواقع الموضوعي وتمردهم على هذه القوانين وامتلاءهم بما هو أسطوري، كسعيد حزوم وصالح حزوم في ثلاثية البحر.

وقد دمج الكاتب حنا مينه في روايته الواقعي مع الأسطوري بصورة مقنعة ضمن عالم تخييلي تتداخل فيه الحدود وتكاد تتلاشى أحياناً بين ما هو واقعي وما هو أسطوري. وتعد شخصية بطله سعيد حزوم أكثر تجليات هذا التداخل إذ ما إن تجد هذه الشخصية نفسها مغلولة إلى عالم الواقع، حتى تتبدي انزياحاً عنه، ويحاول حنا مينه من خلاله صوغ عالم أسطوري يتناسل داخل الرواية بوصفه معارضة للعالم الأول، وليس إلغاء له فيجد المتلقي نفسه في مواجهة شخصية مؤسطرة محاطة بشبكة تكاد تكون لا متناهية من المجازات والرموز و الدلالات.

كما قدّم الكاتب نصوصه الروائية في ثلاثية البحر ضمن عوالم تخيلية تختلط الأساطير فيها بالسحر والخرافات والحكايات الشعبية والفكر الأسطوري وسواها من المظاهر التي تتضاد مع المألوف وتتمرد عليه وتدمره أحياناً ليس بوصفها بدائل للواقع، بل بوصفها وسائل لاستعادة مناخات البداءة الإنسانية ولإثراء التعبير الأدبي وتحريره من جفاف الواقعية وليستعين بما هو مفارق لهذا الواقع، يعارضه، لا ينفيه، يعمق تشخيصه وتفسيره له، وليؤكده وربما ليمعن في هجاء العقم و الفوضى اللذين يسودانه ويصدعان معنى الإنساني فيه.

في حكاية بحار يورد الكاتب حكاية مشابهة تتعلق بعروس البحر ليؤكد على معنى الوهم الذي يتعلق به البحار. فهي عندما تحب بحاراً تخرج في الليل من أعماق البحر لتهبه مجوهراتها. يقول سعيد عن عروس البحر: "**أنا لم أرها ... وعروس البحر لا ترى في الأعماق. يقال إنها تتبع السفن في**

ضوء القمر، ولقد وقفت في مؤخرة السفن التي عملت عليها طويلاً، لكنني لم أر عروس البحر.

تقول سيدة لسعيد:

- من رأى عروس البحر إذن؟

- بعض الصيادين. يقال إنَّ عروس البحر تعشق أنسياً، وفي بعض الليالي تخرج من الماء وتمشي على الشاطئ، وقد تتمدد على الرمل فتنام، فإذا أشرقت عليها الشمس عجزت عن الحركة والعودة إلى الماء، وعندئذ يصطادونها... يفتتنون بها. يحافظون عليها، ويبذلون حياتهم إرضاء لها إذا طلبت منهم ذلك.

تسأل السيدة:

- ولماذا لا يتزوجونها؟

- لا يستطيعون.. شرطها للزواج أن يذهب معها الصياد إلى مملكة أبيها في أعماق البحر، فإذا رفض فارقته، لكنها إذا أحبته فلن تنساه، و في الليالي المقمرة تخرج إليه، حاملة حفنة من لآلي البحر"[1].

والكاتب في رواية الدقل يشير إلى حكاية كليب في علاقتها بحكاية البطل وأبيه. فيقول: "**لو كان البكاء يُحيي كليباً، بكينا واستعرنا الباكيات، كليب كتب وصيّته بدمه، قال لابن أخيه «لا تصالح».. زوجك لم يكتب أيّ وصية. لم يقل لابنه لا تكن، لأجل أمك بحّاراً؛ أراده شبيهاً به، أن يسير على طريقه...**"[2].

ويعود السارد إلى حكاية الزير سالم، فالبطل وجد نفسه في وضعية تشبه وضعية الزير عَمِّ اليمامة. والحكاية تروى من جديد في حكاية بحار،

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٢ - ١٣.

(٢) الدقل، مصدر مذكور، ص٢٥٥.

فكما أراد الزير سالم أن يمتحن الجرو عندما أرسل إليه أخته، أراد كذلك البحر أن يمتحن صالح حزوم. والحكاية ذاتها تروى في المرفأ البعيد.

"**أنا ابن البحر، بين أحضانه أحسّ كأني بين أحضان أبي. أعرف أنه يحبني، وأعرف أنه يريدني، وأعرف، أيضاً، أنه يلاعبني، كما فعل الزير سالم مع الجرو ابن أخيه كليب. فحين اشتد الخصوم من عشيرة جسّاس على الزير، ونازلهم بمفرده، حتى يئسوا من أخذه حرباً أو غدراً، أرسلوا إليه الجرو، زاعمين له أن الزير قاتل أبيه كليب. عندئذ عمد الزير إلى امتحان الجرو. أرسل إليه أخته اليمامة ملثّمة، فضربته بتفاحة، تلقّاها بسيفه فشطرها. عرفت أنه أخوها وكشفت له السر.. كذلك البحر، يمتحنني ليكشف لي سرّه**"(١).

وكما حرضت جليلة زوجها على قتل أخيها تحرض كاترين الحلوة سعيد حزوم البطل على أبيه. "**نقطة ضعفها والدي، ونقطة ثأرها والدي. تبحث عنه لتنتقم منه؟ تحمل كيدها مثل جليلة. في مجراوية الزير دفعت الجليلة زوجها كليب لقتل أخيه الزير وحرضته عليه. حاربته حتى النهاية، حتى الشيخوخة، إلى أن ماتت.. كاترين تحارب والدي إلى أن تموت؟**"(٢).

من خلال هذه الأمثلة ويوجد غيرها الكثير في الرواية يمكن أن نستنتج أننا أمام قصص ثانوية موجودة بقوة في النص الروائي على شكل توارد خواطر أو استطرادات وهي تأتي لتدعم فكرة يعبّر عنها الحدث الروائي أو تنسب كصفة لإحدى شخصيات الرواية، ولكل حكاية منها بنيتها الذاتية الخاصة ودلالتها المعنوية وتأتي لتدعم الإيحاء في لحظة من اللحظات وغايتها جمالية، فالاستطراد يجعل السارد يقطع حبل الأحداث لينقل القارئ إلى عالم خيالي مغاير عبر الأسطورة والخرافة ليؤسس عالماً لا يخلو من

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص١٤٣ - ١٤٤.

(٢) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص١٥٣ - ١٥٤.

العجائب،ومع ذلك نرى أن هذه الحكايات حافظت على واقعيتها و وظيفتها الفنية ذاتها.

٤ - لغة الافتتاحيات والخواتيم:

يعتمد الكاتب حنا مينه، في افتتاحيات ثلاثية البحر، طريقة الحوار المندغم بالسرد، ويستخدم المونولوج الداخلي، والمناجاة الداخلية للبطل والتداعي على المقطع السردي الروائي لإيصاله. أي إنَّ السرد كان حالة حوارية داخلية يحدث فيها البطل سعيد نفسه، تتحول فيما بعد بصورة كلية إلى حوار موجه توجيهاً مباشراً إلى القارئ، ونجد أن هذه اللغة في الافتتاحية بين البطل ونفسه هي لغة أحادية الجانب أي من طرف واحد ما بين الكاتب (المرسل)، والمتلقي (القارئ) وتكون السيادة الحوارية المطلقة للنص. وتعدُّ الافتتاحيات السردية موطئة للحوار ببقية الرواية، وكان الحوار في الافتتاحية إجرائياً إخبارياً قصيراً اعتمد فيه الكاتب وعلى لسان بطله سعيد على التذكر والماضي والاسترجاع وكان موضوعه إنسانياً ومكانه البحر، ويعدُّ هذا الحوار أو المونولوج الداخلي في الافتتاحية مولّداً للشخصيات والأحداث التي ستنبثق وستتنامى بأفعالها فيما بعد، بعد الوصف السردي.

والاسترجاع واستذكار الماضي والمناجاة الداخلية للنفس والتساؤلات بين البطل والبحر شكلت المقدمة الأساسية والتمهيدية والافتتاحية الأساسية للانتقال والولوج في عالم النص. والافتتاحيات عند حنا مينه، لا تنعزل بأي شكل عن جسم النص السردي وإنما تعدُّ مولّدة لبقية الأحداث فتأتي المقدمة كنقطة ارتكاز وابتداء وانطلاق جديد بطريقة العرض المونولوجي الداخلي. وافتتاحية الثلاثية للنص المسرود كان محوره الرئيس الزمان/الماضي/، والمكان/ البحر. والحوار بين البطل وذاته. كان سرداً مباشراً داخلياً يسعى إلى الإخبار والتساؤل واعتمد فيه الكاتب لغة السرد الإنشائي التعبيري الحلمي المختزل بوساطة لغة إخبارية واتكاء على رصيد ثقافي مهم للكاتب.

إذن تعدُّ لغة المقدمة أو الافتتاحية انفتاحاً نفسياً بين الكاتب والنص، لأن الحالات اللغوية المحملة بالشحنات الشعورية المتدفقة تكون أكثر تدفقاً واطمئناناً للانطلاق، ولأنَّ الخيال يستثار عندما يستلم سعيد حزوم دفة السرد، وهذا السرد عنده يتداخل فيه الواقع بالمتخيل والماضي بالحاضر والنفسي بالفكري والذاتي بالموضوعي، ثم ينفتح النص على السرد الخطي السائد، وإن تذكر الماضي عند البطل وهو يعيش في الحاضر تكوّن تمهيداً ومدخلاً وملخصاً جاذباً وموحياً بعوالم النص. فالمقدمات والافتتاحيات بالثلاثية واضحة لا غموض فيها لا تعطي الأحداث وإنما تضعنا أمام السؤال المباشر الذي وجهه سعيد حزوم للبحر وتكون مدخلاً للحدث التالي الذي يليها، ويتنامى مع تنامي الأحداث والكشف عن الأفعال من خلال اللغة والحدث والفضاء الروائي. وإنَّ المقدمة بهذا تعدُّ تمهيداً لمغزى الرواية، بل هي أكثر قرباً إلى الواقع وحتى لو جاءت مرمزة بعض الشيء إلّا أنها وُضعت لخدمة النص كاملاً وجاءت تمهيداً لمجيء الحوار وارتبطت بالزمان و المكان المندغمين ببعضهما.

جاءت الافتتاحية مطلقة اللغة وهي في أكثرها نثرية، شعرية الإيحاء والدلالة. تعبيرية اللغة إخبارية وتحمل في نهايتها السؤال والاستفهام، تتصعد منها الدلالة الشعورية والتعبيرية القصوى وتحمل دفقاً لغوياً في لغة حارة متلاحقة متفجرة الشعور والإحساس، وتبدأ كنقطة انفتاح النص على القارئ والولوج في عالم المتلقي، وهي شعرية مختزلة. وإن البناء التعبيري يأتي بناء بسيطاً فيها مكوناً من عنصرين نحويين رئيسين (المسند والمسند إليه) المبتدأ أو الخبر، وبما أن المسند دال غير كاف؛ أضيف إلى الهدف التعبيري الإيصالي.

يقول الكاتب: " **كان سعيد حزوم يستلقي على الرمل الحار مستسلماً بكل جوارحه إلى دفئه الذي ينعش قواه. كان يفتح عينيه ويغمضهما، ويشد**

بجسمه على الرمل كما لو أنه يود أن يغوص فيه. وقد قال في نفسه: «وداعاً أيها البحر».

قال أيضاً: «**علي أن أودعه كبحار. لقد انتهى كل شيء الآن. لم يعد الماء ملعبي ومملكتي. كابرت كثيراً، ورفضت تقبل هذه الحقيقة، وأصررت على أنني لن أهرم، وسأظل ذلك البحار الذي كنته، لكن الأعوام، الأعوام الطويلة، أوهنت قواي، وصار علي منذ الآن، أن أقف على الشاطئ وأخوض في الماء بمقدار. سأسبح كما يفعل الآخرون، وقد أذهب في العمق قليلاً، لكنني لن أكون فارس البحر بعد اليوم. لقد ترجل الفارس وظلت الفرس شموساً. ظلت أرنة، فتية، بطرة، قادرة على أن تعدو مارقة في الفضاء خطفاً كأن قوائمها لا تلامس الأرض. لقد تعب البحار ولم يتعب البحر، وها هو كعهدي به يترقرق بموجه على الشاطئ، وديعاً، رفيقاً، حيياً، مختزناً قواه للشتاء، آن العواصف ثورة مدمرة تكتسح الحواجز، وتحطّم المراكب، وتهزأ بالبحارة. وبانتظار ذلك يحيا البحر قانونه، ويجدد شبابه... البحر يجدد شبابه، والبحار يمضي إلى الشيخوخة.. آه، لماذا البحر يجدد شبابه والبحار يمضي إلى الشيخوخة؟»**"[١].

وهنا نجد شفافية اللغة، لأنها تعاملت مع الطبيعة التي هي ينبوع الجمال والقوة، فالبحر قوة دائمة لا تنتهي، له قانونه الذي يحياه ويجدد شبابه بصورة دائمة حين يمضي البحار إلى الشيخوخة. وللبحر والطبيعة ثوراتهما وعواصفهما، ووقوف سعيد حزوم على الشط وهو في الشيخوخة يتذكر شبابه وكيف ركب البحر وعواصفه والآن في المرحلة الحاضرة لم يعد شاباً ولن يستطيع مقاومة العواصف لكنه سيظل يحترم ويحب هذا البحر ويحن إلى شبابه. وفي عملية الاستذكار لجأ الكاتب إلى ضمير المتكلم ليوحي بمصداقيتها لكنه من ناحية أخرى يعود فيما بعد إلى ضمير الغائب حتى لا ينزع سلطته

---

(١) حكاية بحار، مصدر مذكور، ص٧ - ٨.

كسارد تماماً، وهنا تنسجم سلطة السارد في استقلاله التام عن الشخصية، من هنا تبدأ لغة المقدمة وبوضوح لتتبع منها أحداث الرواية من لحظة شيخوخة البطل سعيد حزوم الذي يسترسل في الماضي ليسرد أحداثاً كان قد عاشها.

ويلعب الزمن الومضة الورائية في الاستذكار، ويأتي الحاضر من خلال المقاطع السردية القصيرة نسبياً فيما بعد، ذلك أنَّ سعيداً يصل إلى قصر السيدة حيث يقضي الشتاء فتنبثق صورة كاترين الحلوة ويعود إلى البحث عنها وعن الأب الذي اختفى، لكنّ الماضي زمن طويل مجمد، وكل قصص البطل منذ الطفولة إلى بداية شيخوخته تروى في الحاضر. وهكذا نجد كيف تحرر الكاتب من ثقل الواقع وابتعد عن الأسلوبية المباشرة وجعل اللغة تصل المتخيل بالمعيش والذاتي بالموضوعي والاجتماعي.

وجاءت خواتيم الرواية بلغة سردية قصيرة، وجاءت إنشائية تعبيرية مونولوجية تخص البطل، فكما يحدّث نفسه في الافتتاحية فإنه يحدّث نفسه في الخاتمة، ولكن يحدّث نفسه بعبارة واحدة مقتضبة، موجزة، رشيقة، وثرية في دلالاتها حيث تتجاوز في مدلولها الرواية كاملة وهي مشحونة نفسياً وفنياً، وكما بدأ الكاتب مقدماته وافتتاحياته بالسؤال، أنهى خواتيمه بالسؤال، والختام هو نهاية الأحداث واستمرار لها في ذهن الكاتب.

ابتعدت الخاتمة عن المباشرة وتركت الباب مفتوحاً لأفق القارئ ليجيب عن السؤال الأخير والذي يختم الرواية، وهذا ما أكسب الخواتيم في الرواية جمالية كبيرة، وجعلها تستشرف المستقبل الآتي بذكاء شديد وبومضة قصيرة جداً. يقول حنا مينه: "**ترشّف سعيد قهوته وهو يفكّر، ثم انحدر باتجاه الميناء، ولما صار على ظهر الباخرة، وقف عند الحاجز، وأرسل بصره باتجاه المدينة، فيما الباخرة تغادر، تبتعد، وسؤال كبير عنيد، يلحّ عليه:**

- ترى... يقتلعون الشجرة من جذورها هذه المرة؟"(1).

---

(١) المرفأ البعيد، مصدر مذكور، ص٤٠٨.

خاتمة

بناءً على الأهداف التي وضعت في مقدّمة الدراسة وهي السعي إلى معرفة دور المكان في العمل الروائي وطبيعته والغاية الفنية منه، وفي ضوء الدلالات التي وضعها الكاتب لهذا المكوّن، والتحولات التي جرت فيه، وكذلك معرفة أنواع الأمكنة الدالة على الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وتحولاتها. وبعد القراءة والتحليل أرى أنّ نصوص ثلاثية البحر المتعلقة بالمكان عبّرت عن رؤية الكاتب تجاه الواقع والحياة، فجاء المكان متنوع الأهمية في البناء الروائي، وجاءت الأمكنة في ثلاثية البحر وثيقة الاتصال بالشخصية المنتسبة إليها، حيث يُعَدّ حنا مينه من أوائل الروائيين العرب الذين تناولوا البحر في رواياتهم، وبالتالي يُعَدّ من الروائيين الذين عرفوا قيمة المكان في الرواية، وعرفوا دوره الأساسي، وبالتالي جاءت الأمكنة عنده كثيرة ومتنوعة بتنوع شخصياتها، وكانت فضاءاتها تؤطّر الأحداث المتعددة والمتنامية لشخصيات الرواية.

لا يعدُّ المكان عند حنا مينه كديكور للشخصية والأحداث الروائية وإنما يُعَدّ حاملاً أساسياً يحتوي شخصياته بقوة، والمكان عنده قوة نصية فعالة لها الدور الأساسي في تماسك النص الروائي، فضلاً عن أنّ المكان عنده أحياناً يحوز على البطولة بامتياز كما رأينا (البحر) مكاناً بطلاً في الثلاثية، ولكثرة الأماكن وتعددها وتداخلها وتجاورها وتشكيلها التضادات والتقابلات الثنائية مع بعضها البعض نجد أنها أعطت للثلاثية فضاءً روائياً كثيفاً وأضفت على النصوص ديناميةً فعالة ودلالات متعددة ثرية. ويتركز الفضاء الروائي للثلاثية، حول بؤر مكانية عدة: البحر، والسجن، والمدينة، والحي الشعبي...

وغيرها. ويتجسد المكان ببعده الحقيقي وفضاءاته، عن طريق اللغة الروائية للكاتب، عبر تعدد مستوياتها، من وصف وشعر وحلم وصور جميلة، الأمر الذي أدى إلى تنويع مستويات المكان وإغنائها دلالياً.

وقد جاء البحر مكاناً أساسياً ترتكز عليه الثلاثية، ولقد أفاد الكاتب من الصفات المادية فيه ووظّفها لخدمة الحدث الروائي والرمز، حيث كان البحر مصدر إلهامه، رحب الدلالات، يستمد أبطاله منه من الضعف قوة، أبطاله ملحميون، والبحر عندهم يتغلغل داخل ذواتهم ويحفرها ويصبح جزءاً لايتجزأ منها. والبحر كان من وجهة نظر حنامينه نظراً للصفات التي يتمتع بها والتي أسهمت ــ بطريقة أو أخرى ــ في تشكيل العالم الروائي الذي أراده حنا مينه ليعبّر من خلاله عن الأفكار التي تجول في خاطره. وأمّا البيوت التي ذكرت بمختلف مستوياتها الاجتماعية والاقتصادية، فقد كشفت عن البعد الطبقي والأخلاقي. وجاء تصوير البيت كمكان مغلق اختياري، نابضاً بالحياة والألفة والدفء العاطفي. وعكست البيوت في شكلها وساكنيها وفضاءاتهم فيها، الحالة الاجتماعية والاقتصادية والصراع الطبقي، بحيث انسجمت مع مزاج الشخصيات وطبائعها وكشفت عن حالتها الشعورية، كما أنها ارتبطت بالأوضاع السياسية والاجتماعية، والسجن كمكان مغلق إجباري يقيّد الحرية فإنّ حنا مينه استغلّ صفاته، واتخذ منه رمزاً ليعبّر به عن الأوضاع السياسية المتمثلة في السلطة الحاكمة المحتلة، وجعله قاسماً مشتركاً بين المناضلين جميعاً، وقد قام السجن بدورٍ بارزٍ في عملية تكوين شخصية السجين نفسياً واجتماعياً ومعرفياً.

وجاء المقهى كمكان إقامة مؤقتة، اختياري بفضاءاته، إمّا دالاً على البؤس والفقر وملاذاً للعاطلين عن العمل، أو جاء مكاناً للهو والبذخ والتسلية، وبالتالي عكس المقهى أيضاً، البعد الطبقي، وبكل الحالات كان المقهى مكاناً للتسلية والتوازن النفسي، وقد جاء عند الكاتب في بعض الأماكن في الرواية،

رمزاً للحرية الفكرية والاجتماعية، التي ترسم حدودها الجماعة خارج هذا المكان، وبالتالي جاءت المقاهي عند حنا مينه، معبرة عن ذوات شخصياتها، بقدر ما ذوات هذه الشخصيات مستلبة بأماكن أخرى.

وعكست المدينة في الثلاثية، كل المتناقضات الاجتماعية بين الطبقات، وتزعزع القيم وقهر الإنسان ومحاصرته. وبالتالي تعددت المدن في الرواية، وكان لكل مدينة خصوصيتها السياسية والتاريخية، ومن خلال فضاءات المدينة أيضاً صوّر الكاتب، تشابك العلاقات والزيف، كما كشف من خلالها عن الصراعات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وموقفها من الاستعمار. وأمّا الحي الشعبي عنده، عكس الألفة والمحبة والحياة، وبالتالي حدد هويته الاجتماعية والسياسية والوطنية. ولقد كانت الشوارع والأزقة، تمثل عند الكاتب، نبض الحركة والتجدد اليومي، أو تعبّر عن سكون خواء كما في المدينة.

إنّ ما نستنتجه من أمكنة الرواية وفضاءاتها وعلاقاتها بالشخصيات التي عاشت فيها، أو تنقلت من خلالها، وما عبّرت عنه من تحوّلات اقتصادية واجتماعية، ومن خلال كفاحها وصراعها في هذه الأماكن، وتلاحمها أو تنافرها مع هذه الأماكن، يؤكد لنا، أنّ حنا مينه، لم يهتم بالمظاهر السطحية، بل اهتم بالدخول في المكان الذي يقدم الدلالات النفسية للشخصيات، وعلاقات هذا المكان بحالات المجتمع المختلفة، وجاء تصويره للمكان في معظم الأحيان عبارة عن لوحة فنية. وقد تميزت فضاءات الأمكنة في الرواية بأمور عدة، منها: كشف زيف الواقع بكل جرأة وشجاعة من خلال التناقضات الاجتماعية والاقتصادية في نسيج التفاعل بين الواقع والمتخيل، وامتزاج الواقع المرير والمحبط بالصراع والكفاح والإرادة حيناً آخر، كما مزجت الحزن والألم والفقر والبؤس بالتفاؤل والعنفوان.

لم يأتِ حنا مينه بالمكان معزولاً عن بقية العناصر الأخرى، بل جعله مرتبطاً دائماً ببقية العناصر المشكّلة للرواية، ولاسيما الشخصيات والزمان

والحدث، فاكتسب المكان أهميته، من خلال حركة الشخصيات فهو يتأثر بها وتؤثر فيه، أما الزمان فهو شديد الارتباط بالمكان، حتى إنّه يكاد يكون ملازماً له في كل الأحيان.

ومن خلال المكان ورمزيته وتلاحم الشخصية وارتباطها فيه، عبّر الكاتب عن كل ما يريد، مستخدماً الأساليب السردية المتنوعة والمتعددة منها الذاتي، ومنها أسلوب الراوي المفرد، والاسترجاع، والحوار، والمونولوج، إلى غير ذلك. وقد جاءت هذه الأساليب السردية دقيقةً تخدم المكان والحدث معاً. فكان لكلّ أسلوب من أساليب السرد جماليته التي أسهمت في إضفاء بعد جديد للمكان وأظهرت ميزة الأصالة والخصوصية للمكان.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١- مينه، حنا: حكاية بحار، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٧، ٢٠٠٥.

٢- ....: الدقل، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٥، ٢٠٠٦.

٣- ....: المرفأ البعيد، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٤، ١٩٩٧.

ثانياً: المراجع العربية:

أ - المراجع المكتوبة بالعربية:

١ـــ إبراهيم، علي: الزمان والمكان في روايات غائب طعمه فرمان، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢.

٢ـــ إبراهيم، نبيلة: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، الرياض: دار النادي الأدبي، ١٩٨٠.

٣ـــ إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار العودة، ط٣، ١٩٨١.

٤ـــ إسماعيل، قباري محمد: علم الاجتماع والفلسفة، بيروت: دار الطلبة العرب، ج٢، ط٢، ١٩٦٨.

٥ـــ الباردي، محمد: حنا مينه روائي الكفاح والفرح، بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٩٣.

٦ــ بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي: الفضاء ــ الزمن ــ الشخصية، بيروت: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
٧ــ بدر، عبد المحسن طه: حول الأديب والواقع، القاهرة: دار المعارف، ط٢، د.ت.
٨ــ التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩١.
٩ــ الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط٤، ١٩٩٢.
١٠ــ الجهيم، صياح: ملامح من حنا مينه، دمشق: دار ايبلاء، ط١، ١٩٨٩.
١١ــ الحاج شاهين، سمير: لحظة أبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠.
١٢ــ حسام الدين، كريم زكي: الزمان الدلالي: دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ٢٠٠٨.
١٣ــ حسين، خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة ــ الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، الرياض: مؤسسة اليمامة، ط١، ٢٠٠٠.
١٤ــ حسين، سليمان: مضمرات النص والخطاب، دراسة عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٩.
١٥ــ الخطيب، محمد كامل، عبد الرزاق عيد:عالم حنا الروائي، بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٧٩.
١٦ــ سماحة، فريال كامل: رسم الشخصية في روايات حنا مينه، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩.

١٧ــ سمعان، أنجيل بطرس: دراسات في الرواية العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

١٨ــ شاهين، أسماء: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠١.

١٩ــ الشنطي، عصام: الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩.

٢٠ــ صالح، صلاح: الرواية العربيّة والصحراء، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٦.

٢١ــ ....: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧.

٢٢ــ الصالح، نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

٢٣ــ الصديقي، عبد اللطيف: الزمان أبعاده وبنيته، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥.

٢٤ــ الطربولي، محمد عويد محمد ساير: المكان في الشعر الأندلسي، من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (٤٨٤هــ ــ٨٩٧هــ) القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ط١، ٢٠٠٥.

٢٥ــ عبد المعطي، محمد علي: قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ط٢، ١٩٨٤.

٢٦ــ العبيدي، حسن مجيد: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ١٩٨٧.

٢٧ــ عثمان، بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بيروت: دار الحداثة، ط١، ١٩٨٦.

٢٨ـ عقاق، قادة: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

٢٩ـ عطية، أحمد محمد: أدب البحر، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٨١.

٣٠ـ عيد، عبد الرزاق: في سوسيولوجيا النص الروائي، حوار مع حنا مينه، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٨.

٣١ـ العيد، يمنى: في معرفة النص، بيروت: دار الأفق الجديدة، ط١، ١٩٨٣.

٣٢ـ الفيصل، سمر روحي: بناء الرواية العربية السورية (١٩٨٠ـ ١٩٩٠)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٥.

٣٣ـ ....: السجن السياسي في الرواية العربية، طرابلس، لبنان: جروس برس، ط٢، ١٩٩٤.

٣٤ـ ....: ملامح في الرواية السورية، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٧٩.

٣٥ـ قاسم، سيزا: بناء الرواية، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥.

٣٦ـ القاعود، حلمي محمد: الهزيمة المزدوجة، المرأة والوطن، بحث في كتاب أدباء مكرمون الروائي محمد خيري الذهبي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٦.

٣٧ـ لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ٢٠٠٠.

٣٨ـ الماضي، شكري عزيز: فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط١، ١٩٩٦.

٣٩ـ المحادين، عبدالحميد: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩.

٤٠ـ محبك، أحمد زياد: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دمشق: دار علاء الدين، ط١، ٢٠٠١.

٤١ـ المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧.

٤٢ـ الموسى، خليل: آفاق الرواية ـ بنية وتاريخاً ونماذج تطبيقية، دمشق: مطبعة اليازجي، ٢٠٠٢.

٤٣ـ مينه، حنا: حوارات وأحاديث في الحياة والكتابات الروائية، بيروت: دار الفكر الجديد، ط١، ١٩٩٢.

٤٤ـ ....: الرواية والروائي، دمشق: دار البعث، وزارة الثقافة، مختارات (٦)، ط١، ٢٠٠٤.

٤٥ـ النابلسي، شاكر: جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط١٩٩٤،١.

٤٦ـ نجم الدليمي، منصور نعمان: المكان في النص المسرحي، أردن: إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩.

٤٧ـ نجمي، حسن: شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية، المغرب: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠.

٤٨ـ النصير، ياسين: إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ١٩٨٦.

٤٩ـ ....: الرواية والمكان ـ الموسوعة الصغيرة ١٩٥، بغداد: الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

٥٠ـ نظمي سالم، محمد عزيز: علم الجمال الاجتماعي، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

٥١ـ هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار العودة، ١٩٨٧.

٥٢ـ هلسا، غالب: المكان في الرواية العربية، دمشق: دار ابن هانئ، ط١، ١٩٨٩.

٥٣ـ يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد ـ التبئير)، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤، ٢٠٠٥.

ب ـ المراجع المترجمة بالعربية:

١ـ أولتبنيرند، لين، وليزلي لويس: الوجيز في دراسة القصص، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، بغداد: منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، ١٩٨٣.

٢ـ باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، القاهرة: دار الفكر، ط١، ١٩٨٧.

٣ـ باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٦، ٢٠٠٦

٤ـ ....: حدس اللحظة، ترجمة:رضا عزوز، عبد العزيز زمزم، تونس: الدار التونسية للنشر،١٩٨٦.

٥ـ برديائف، نيقولاي: العزلة والمجتمع، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: علي أدهم، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط٢، ١٩٨٦.

٦ـ برغسون، هنري: التطور الخالق، ترجمة: محمد محمود قاسم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٤.

٧ــ تشيتشرين، أ.ف: الأفكار والأسلوب، ترجمة: حياة شرارة، بغداد: وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨.

٨ــ سارتر، جان بول: الوجود والعدم، ترجمة: عبد الرحيم بدوي، بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٩٦.

٩ــ غربيه، آلان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

١٠ــ غولدمان، لوسيان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٤.

١١ــ فورستر، ا.م(ادوارد مورغان): أركان الرواية، ترجمة: موسى عاصي، مراجعة: سمر روحي الفيصل، لبنان: طرابلس، جروس برس، ط١، ١٩٩٤.

١٢ــ فوكو، ميشيل: المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، ترجمة: علي مقلد، بيروت: مركز الإنماء القومي،١٩٩٠.

١٣ــ لوتمان، يوري: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليات المكان لمجموعة من المؤلفين، المغرب: دار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨.

١٤ــ لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، دمشق: وزارة الثقافة، ط٢، ١٩٧٠.

١٥ــ مجموعة من المفكرين الفرنسيين: الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، ترجمة: كمال خوري، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٧.

١٦ــ موير، أدوين: بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ط١، ١٩٦٥.

١٧ــ ميرهوف، هانز: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، القاهرة: مؤسسة فرانكلين للطباعة،١٩٧٢.

١٨ــ ويليك، رينيه، وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب و العلوم الاجتماعي، ط١٩٧٢،١.

ثالثاً - المعاجم:

١ــ ابن منظور: لسان العرب، بتصحيح أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي ، بيروت: دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط١، ١٩٩٥.

٢ــ بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٤.

٣ــ الحسيني، أيوب بن موسى: الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ترجمة: عدنان درويش ومحمد المصري، دمشق: وزارة الثقافة، ج١٩٨١،٢.

٤ــ صليبا، جميل: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء الثاني، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.

٥ــ كرم يوسف، مراد وهبة، يوسف شلاله: المعجم الفلسفي، القاهرة: مكتب يوليو، ١٩٦٦.

٦ــ المعجم الفلسفي المختصر: ترجمة: توفيق سلوم، موسكو، دار التقدم، ط٤، ١٩٨٦.

٧ــ وهبة، مجدي، والمهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤.

رابعاً - الرسائل الجامعية:

- يوسف، مها حسن: المكان في الرواية الفلسطينية (١٩٤٨ــ ١٩٨٨)، رسالة ماجستير، إربد: جامعة اليرموك،١٩٩١.

خامساً - الدوريات:

١ــ إبراهيم، نبيلة: قص الحداثة، مجلة فصول، القاهرة: مج (٦)، ع (٤)، ١٩٨٦.

٢ــ إدريس، سهيل: حنا مينه والرواية، مجلة الطريق، بيروت: ع (٦)، ١٩٩٦.

٣ــ برادة، محمد: الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، القاهرة: مج (١١)، ع (٤)، ١٩٩٣.

٤ــ بوشحيط، محمد: مستويات الكلام في رواية حمائم الشفق، مجلة المساءلة، الجزائر: ع (١)، ١٩٩١.

٥ــ جبور، زهير: البحر في النص الروائي العربي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق: العددان (٤٤٧ - ٤٤٨)، ٢٠٠٨.

٦ــ حافظ، صبري: الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة الفصول، القاهرة: مج (٢)، ع (٤)، ١٩٨٤.

٧ــ الحمادة، يوسف: حنا مينه ومياه الولادة الدائمة، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة، ع (٥١٢)، ٢٠٠٦.

٨ــ السعافين، إبراهيم: لغة السفينة، مجلة الأقلام، بغداد: ع (٢)، ١٩٨٩.

٩ــ صيداوي، رفيف رضا: الواقعية والأسطرة - حدود التداخل بين الواقع والأسطورة في روايتين حنا مينه، مجلة الطريق، بيروت: ع (٦)، ١٩٩٦.

١٠ــ عوض، عوض سعود: المكان في الرواية العربية، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة، ع (٤٧٣)، ٣ ٢٠٠٣.

١١ــ عيد، كمال: حوار مع عبد الرحمن منيف، مجلة بيروت المساء، بيروت: ع (٤)، ١٩٨٦.

١٢ــ كورمو، نيللي: فيزيولوجية القصة، مجلة الآداب، بيروت: كانون الثاني/يناير، ١٩٥٤.

١٣ــ لوتمان، يوري: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألِف البلاغة، القاهرة: ع (٦)، ١٩٨٦.

١٤ــ مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ع (٢٤٠)، ١٩٩٨.

١٥ــ المناصرة، عز الدين: شهادة في شعرية الأمكنة، مقدمة وخلفيات، مجلة الحرية، قبرص: مج (٣)، ع (٣٧٢)، ١٩٩٠.

١٦ــ منيف، عبد الرحمن: الرواية العربية دوافع وآفاق، مجلة الهدف، دمشق: ع (٩٨١)، ١٩٨٩.

١٧ــ ولسون، كولن وآخرون: فكرة الزمان عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد كامل، مجلة عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ع (١٥٩)، ١٩٩٢.

المحتويات

الصفحة

مقدمة ٧

مدخل عام ١٣

أولاً: الكتابة الروائية عند حنا مينه ١٣

ثانياً: التعريف بثلاثية البحر ١٩

ثالثاً: من المكان إلى المكان الروائي ٢٦

أ - المكان لغةً ومفهوماً واصطلاحاً........................ ٢٦

ب - المكان فلسفياً واجتماعياً وفنياً ٢٧

١- مفهوم المكان فلسفياً........................ ٢٧

٢- مفهوم المكان اجتماعياً........................ ٣٠

٣- مفهوم المكان فنياً ٣٣

رابعاً: أهمية المكان في الرواية ٣٥

الباب الأول

مستويات المكان

الفصل الأول: المكان المغلق

- تمهيد ٤٣

أولاً: المكان المغلق الاختياري ٤٧
١ - البيت ٤٧
٢ - القصر ٦١
٣ - المقهى.. ٦٧
ثانيا: المكان المغلق الإجباري.. ٧٤
ــ السجن ٧٤

الفصل الثاني: المكان المفتوح

- تمهيد ٩٥
١ - المدينة ٩٦
٢ - الحي ١٠٦
٣ - البحر ١١٥
أ - البحر (العشق/الجمال/الحرية والحياة) ١٢٠
ب - البحر (الخوف/الموت).. ١٢١
جـ - البحر (الهروب/الحنين/الأمل) ١٢١
٤ - النهر ١٣٤
٥ - السفينة/الباخرة.. ١٤١

الفصل الثالث: أمكنة الانتقال

- تمهيد ١٤٩
١ - البحر/الباخرة.. ١٥٠

٢ - النهر/المركب.................................... ١٥٢
٣ - الشوارع/الأزقة.................................... ١٥٤

الفصل الرابع: الثنائيات المكانية

- تمهيد ١٦١
- الثنائيات الضدية للمكان ١٦٣
١ - البيت/السجن.................................... ١٦٣
٢ - المدينة/الحي الشعبي.................................... ١٦٦
٣ - البحر/الصحراء ١٧٠
٤ - السماء/قاع البحر ١٧٢
٥ - البحر/النهر ١٧٥

الباب الثاني

المكان وعلاقاته النصية

الفصل الأول: علاقة المكان بالشخصية

- تمهيد ١٨١
أولاً: علاقة المكان بالشخصية.................................... ١٨٨
ثانياً: تأثيرات الجسدية والنفسية للمكان ١٩٣
- تمهيد ١٩٣
١ - الناحية الجسدية ١٩٥
٢ - الناحية النفسية ٢٠١

الفصل الثاني: علاقة المكان بالحدث

- تمهيد ٢٠٧
١ - صناعة الحدث.. ٢٠٨
٢ - علاقة المكان بالحدث ٢١٧

الفصل الثالث: علاقة المكان بالزمن

- تمهيد ٢٢٥
١ - علاقة المكان بالزمن.. ٢٢٩
٢ - النسق الزمني في ثلاثية البحر ٢٣٩
أ - السرد الاستذكاري (الاسترجاع).. ٢٣٩
ب - السرد الاستشرافي ٢٤٥
جـ - تسريع السرد ٢٤٥
د - الحذف أو الإسقاط ٢٤٨
هـ - المشهد والوصف ٢٤٩

الفصل الرابع: المكان واللغة الروائية

- تمهيد ٢٥١
- علاقة المكان باللغة الروائية ٢٥٤
١ - المكان واللغة المحكية ولغة المهنة.. ٢٥٤
٢ - لغة المكان والصورة الفنية ٢٦٣
٣ - اللغة والأسطورة واللغة الشعرية الروائية.. ٢٧٣
٤ - لغة الافتتاحيات والخواتيم ٢٨١
- خاتمة.. ٢٨٥
- المصادر والمراجع ٢٨٩

مهدي رمضان عبيدي

- ولد في عام ١٩٨٠ في مدينة نور بإيران.
- أنهى دراسته الجامعية في جامعة الإمام خميني الدولية في مدينة قزوين بإيران، قسم اللغة العربية وآدابها عام ٢٠٠٣.
- حصل على دبلوم الدراسات العليا - القسم الأدبي - من جامعة دمشق عام ٢٠٠٧.
- حصل على الماجستير من جامعة دمشق عام ٢٠١٠.
- يعدّ راهناً أطروحة بنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث في جامعة دمشق.
- باحث يهتم بالدراسات الأدبية، ويكتب المقالات السياسة والأدبية والاقتصادية.
- نشر العديد من الأبحاث والدراسات في الصحف والدوريات والمواقع الإيرانية.
- مراسل معتمد من قبل وكالة الجمهورية الإسلامية للأنباء (إرنا) في سورية ومُنح ثلاث بطاقات صحافية من قبل وزارة الإعلام السورية عن أعوام ٢٠٠٩، ٢٠١٠ و ٢٠١١ وما زال على قائم عمله حتى الآن.

الطبعة الأولى / ٢٠١١م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

الهيئة العامة السورية للكتاب

جماليات المكان

في ثلاثية حنا مينه

(حكاية بحار - الدقل - المرفأ البعيد)

أرى أنَّ نصوص ثلاثية البحر المتعلقة بالمكان عبّرت عن رؤية حنا مينه تجاه الواقع والحياة، فجاء المكان متنوع الأهمية في البناء الروائي، وجاءت الأمكنة في ثلاثية البحر وثيقة الاتصال بالشخصية المنتسبة إليها، حيث يُعَدّ حنا مينه من أوائل الروائيين العرب الذين تناولوا البحر في رواياتهم، وبالتالي يُعَدّ من الروائيين الذين عرفوا قيمة المكان في الرواية، وعرفوا دوره الأساسي، وبالتالي جاءت الأمكنة عنده كثيرة ومتنوعة بتنوع شخصياتها، وكانت فضاءاتها تؤطّر الأحداث المتعددة والمتنامية لشخصيات الرواية.

ولكثرة الأماكن وتعددها وتداخلها وتجاورها وتشكيلها التضادات والتقابلات الثنائية مع بعضها البعض نجد أنها أعطت للثلاثية فضاءً روائياً كثيفاً وأضفت على النصوص ديناميةً فعالة ودلالات متعددة ثرية. ويتركز الفضاء الروائي للثلاثية، حول بؤر مكانية عدة: البحر، والسجن، والمدينة، والحي الشعبي... وغيرها. ويتجسد المكان ببعده الحقيقي وفضاءاته، عن طريق اللغة الروائية للكاتب، عبر تعدد مستوياتها، من وصف وشعر وحلم وصور جميلة، الأمر الذي أدى إلى تنويع مستويات المكان وإغنائها دلالياً.

وقد جاء البحر مكاناً أساسياً ترتكز عليه الثلاثية، ولقد أفاد الكاتب من الصفات المادية فيه ووظّفها لخدمة الحدث الروائي والرمز، حيث كان البحر مصدر إلهامه، رحب الدلالات، يستمد أبطاله منه من الضعف قوة، أبطاله ملحميون، والبحر عندهم يتغلغل داخل ذواتهم ويحفرها ويصبح جزءاً لا يتجزأ منها.

الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة

www.syrbook.gov.sy

مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١١م

سعر النسخة ٢١٠ ل.س أو ما يعادلها